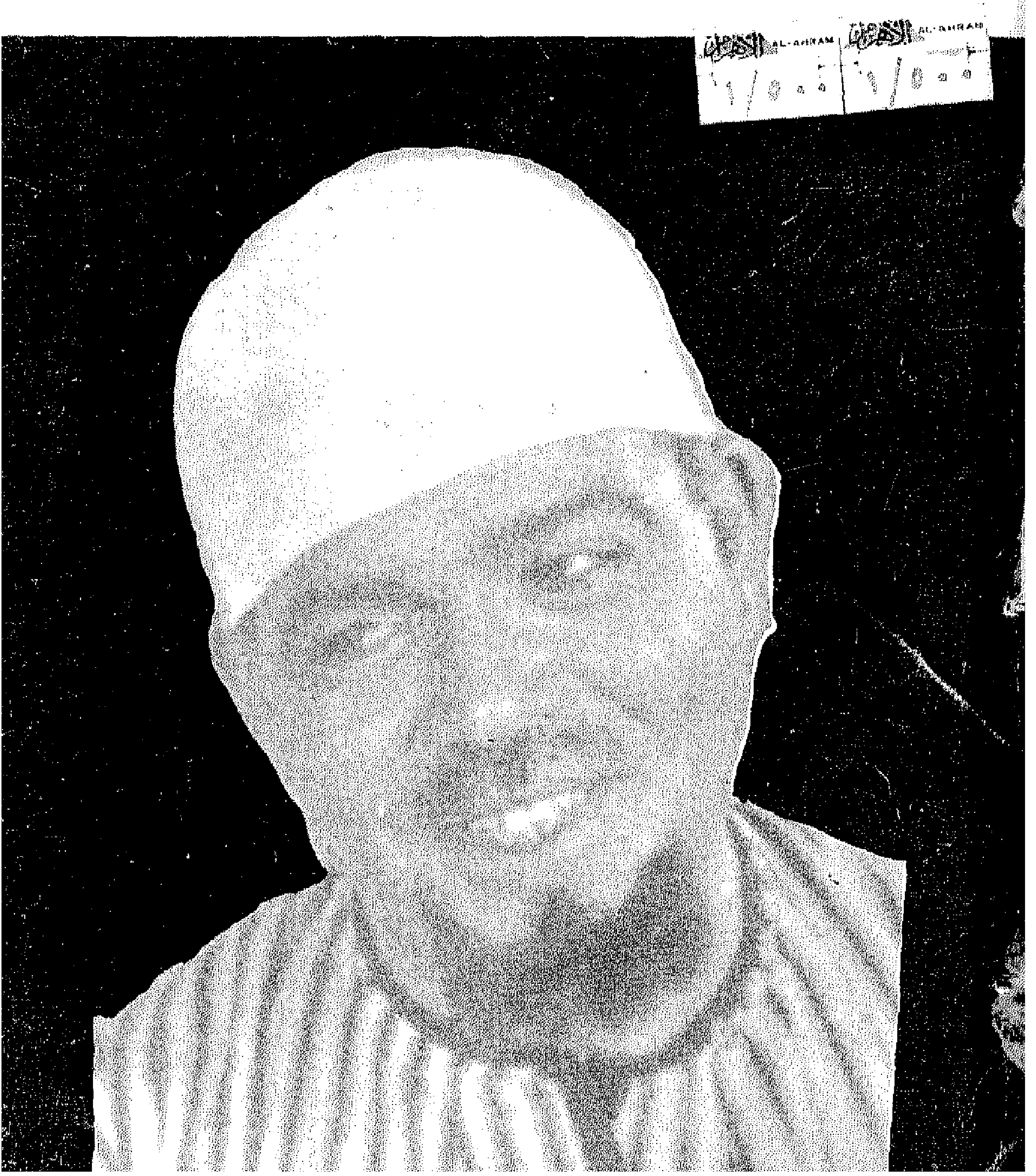
اقرأ

سلسلة ثقافية شهرية

علي الكسار وثورة الكوميديا

ماجد الكسار



اقرأ

[٥٩٠]

علي الكسار
وثورة الكوميديا

ماجد الكسار

علي الكسار وثورة الكوميديا



دار المعارف

إن الذين عنوا بإنشاء هذه السلسلة ونشرها ، لم يفكروا إلا فى شىء واحد ، هو نشر الثقافة من حيث هى ثقافة ، لا يريدون إلا أن يقرأ أبناء الشعوب العربية . وأن ينتفعوا ، وأن تدعوهم هذه القراءة إلى الاستزادة من الثقافة ، والطموح إلى حياة عقلية أرقى وأخصب من الحياة العقلية التى نحياها .

طه حسين

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

سأجعل من النوع الهزلى أداة للدرس وتهذيب الأخلاق فى قالب هزلى ممتع .

على الكسار

إذا أراد مؤرخ أن يوثق التاريخ فليتوجه إلى المسرح . .

ماجد الكسار

على الكسار : فرقة فى شخص ، لا شخص فى فرقة .

مجلة المصور ٢ أكتوبر ١٩٣١.

محافظة القاهرة
مكتب المحافظ

بسم الله الرحمن الرحيم

١٢٤/ ٥ ب
١٣/ ٢/ ٨٩

السيد / ماجد على الكسار

تحيه طيبه وبعد ،

تلقيت رسالة سيادتكم فى شأن طلب اطلاق اسم الفنان الكبير على الكسار على احد شوارع القاهره الكبرى ‥ وفى هذا الشأن لا يسعنى الا أن اسجل كل تقديرى لفنه الكبير الذى لازال يسعد الكبار والصغار بمشاهدة افلامه حتى الان ‥ واننا سنعمل على مراجعة اطلاق الاسم على الشارع المناسب تخليدا لذكراه ٠

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام ،،،

محافظ القاهره

يوسف صبرى ابو طالب

١٩٨٩/٢/١٤

وقد تحقق ذلك المطلب باطلاق اسم الفنان على الكسار بدلاً من « شارع الجنينة » بالأزبكية (قرار رقم ٨٨ بتاريخ ١٣ / ٢ / ١٩٩٠م) وجاء ذلك اعترافًا ووفاء من جيل لم يره إلا من خلال أفلامه القليلة التى تعرض على شاشة التلفزيون .

شكر وتقدير

إن من واجب الأمانة الإعتراف بالفضل لذويه ، لذا رأيت أن أسجل شكرى وتقديرى للمركز العـــربى للصحافة لصاحبه سمير أبو داوود ، ذلك الرجل الذى آل على نفسه أن يكرس حياته من وقت وجهد ومال ، فى سبيل إعداد مكتبة فاخرة داخل فيلا بإحدى عمارات شارع قصر النيل ، زاخرة بصنوف الكتب والمجلات من فنون وعلوم وآداب ، تحمل تراث وتاريخ مصر والحقيقة ما لم أجده فى دوريات دار الكتب أثناء بحثى ، وجدته فى تلك المكتبة الرائعة ، وجميل أن تقرأ على جدرانها لافتات مكتوب عليها : الاطلاع لكل دارس وباحث بالمجان دون مقابل ، ويصل حب ذلك الرجل وولعه بما يقدم من خدمة لوطنه ، أن يفاجأ الباحث وهو يغوص فى أعماق ذلك الزمن البعيد بين صفحات تلك المجلدات وقد بدت ، وكأنها طبعة اليوم على قدم تاريخها ، (بآنسه تأتى على مهـــل تقدم له فنجانًا من القهـــوة معه كوب مـــاء مثلج يقيد كذلك على حساب صاحب المحل) .

وتساءلت لماذا يصنع هذا الرجل كل ذلك دون مقابل فى عصر طغت فيه المادة والتكالب من أجلها على كل شىء فى الحياة حتى - العياذ بالله - القيم والمثل ، فوجدت لسؤالى إجابة . إنه محب عاشق لبلده لتراثها وترابها .

ماجد الكسار

نشأة الفنان

فى يوم حار من أيام الصيف ١٣ يونية عام ١٨٨٧ ، شعرت الأم (زينب) بآلام الوضع فبعثت برسول إلى زوجها الأسطى (خليل سالم) بدكانه ، وتطلبت منه سرعة إحضار أم على الداية ، وحضرت أم على ، وكانت علامات الوضع على الأم ، ولم تمض لحظات حتى صرخ المولود على يد الداية وقد أخبرتها على الفور بأن مولودها « ذكر » ، ففرحت به الأم على عادة أهل زمان ، بإنجابهن للذكور رغم أن مولودها الأول كان ذكرًا (محمد) ، واختارت الأم اسم ابن الداية (على) اسمًا لمولودها الجديد ،، وسبحان الله كان الطفل « على » منذ ولادته مبتسمًا للحياة ، وكثيرا ما كانت ترفع أمه عنه (البيشة) ، لتكشف عن وجهه المبتسم لجيرانها وأصدقائها ، وكثيرًا ما كانوا ينصحونها بأن (ترقيه) من العين ، ونشأ الطفل « على » فى أسرة متواضعة يكد الأب فى دكانه فى صناعة السروج ، التى تستخدم للخيول ، ويعود إلى بيته كل يوم برزق يومه ، واستنشق الطفل « على » هواء حوارى ودروب ذلك الحى الشعبى القديم ، الذى ولد فيه ، وأمضى طفولته فى حى السيدة زينب وكان يلهو ويلعب فى شارع

الخليج المصرى ، وكثيرًا ما كان يخلع ملابسه ويسبح مع أصدقائه من أطفال الحى فى مياه الخليج .

وعندما كبر الطفل ألحقه أبوه (بالكتّاب) ، وكله أمل فى أن يسير ابنه فى سلك التعليم ، ويحصل على شهادة تسمح له بأن يلتحق بوظيفة فى ديوان من دواوين الحكومة ، وأن يحقق له حلمه الذى بدده أخوه (محمد) ، كان الطفل « على » يخرج من بيته المتواضع الذى كان خاليا من المياه والكهرباء ، حال جميع مساكن الدرب ، وكان (السقّا) يحضر كل صباح يحمل (القربة) ، ويسكب الماء فى (الزّير) ، وإذا أمسى الليل توقد الأم (المسرجة) ، وهى لمبة جاز بشريط ، وتضعها داخل فانوس لتضىء البيت ، ويحمل الطفل معه (مخلته) التى يضع بها بجانب لوح الإرتواز أدواته الخاصة ، التى كانت تشغل باله فقد ظهرت ميول الطفل فى محاكاة زملائه ومداعبتهم وتطلعه إلى عالم آخر ، فإذا انشغل المعلم فى الدرس أخرج الطفل « على » من (مخلته) أراجوزًا من الورق ، صنعه بيديه وشرع يحركه ، ويقلد بعض الأصوات ، وكأنه يريد أن يقدم لزملائه الأطفال مشهدًا هزليا ، ومما شجعه على الإتيان بهذا التصرف ، أن معلم الكتّاب كان كفيفًا ،ولكن سرعان ما كان يضج الصغار بالضحك ، فيسأل المعلم عن سبب هذا الهرج فيعرف منهم أنه الطفل « على » فيناديه الشيخ ويمده على رجليه ، وجد الطفل فى (الكتاب) عصا الشيخ ، وجدرانا ، وبابا مغلقًا ، فضاقت نفسه بهذه الحياة وصمم فى داخله أن يجد لنفسه مخرجًا من جدران هذا الكتّاب ،

فأخذ يسترق النظر من حين لآخر إلى المارة ، وكان استهواه واستحوذ على فكره وعقله (البلياتشو) ، الذى كان يصبغ وجهه بألوان مختلفة كثيرة ويلبس ملابس مرقعة ، ويبدو في صورة مضحكة ، يطوف الحوارى والدروب ،يقدم للناس حركات هزلية مضحكة يرافقه زميله حاملاً له الطبلة ،التى يقدم على أنغامها هذه الحركات وقد أصبح لها رنين فى أذن الطفل « على » حتى إذا سمعها فى يوم من الأيام وهو داخل الكتّاب هرع مسرعًا إلى الشارع تاركًا خلفه المعلم والأطفال ليلحق بالبلياتشو ، ويطوف معه الحوارى والدروب فرحًا مسرورًا بما يقدم من حركات بهلوانية ، وكان المعلم ينجح أحيانًا فى أن يطلب من الأطفال اللحاق به وإحضاره ويمده على رجليه ، وأحيانًا كثيرة لا يفلح أمام فرار الطفل حتى أنه خرج فى هذه المرة من الكتّاب ، وراء البلياتشو دون عودة ، ولم يجد الشيخ بدًا من أن يذهب إلى أبيه في دكانه ، ويخبره عن حال ابنه الذى لا يسر ويقول له : (إبنك يا أسطى خليل مخلّى الكتّاب مسخرة خالص ، فيه حاجة فى دماغه شغلاه عن العلام) .

وحزن الأب فقد خرج الطفل من الكتّاب كما دخله أميًا لا يعرف القراءة ولا الكتابة ، فأبقاه معه فى دكانه ليعلمه أصول صنعته ، ولكن لم تجد هذه الصنعة هوى فى نفس الطفل ، وعاش بين والدين أب يضربه وينهره إذا وجده غائبًا عن الكتّاب أو الدكان أو يلهو مع أطفال الحى ، يقدم لهم حركات البلياتشو ، كان الأب يريد لابنه أن ينشأ جادًا يأخذ الأمور بعقلانية ويتمرس على مواجهة الحياة الشاقة ،

بينما كانت الأم على النقيض تعطف على ابنها وتشجعه على ممارسة هوايته (خيال الظل) ، فبينما كان يجمع زملاءه من أطفال الحارة فى حوش البيت ، يقدم عرضًا ساذجًا من خيال الظل خلف قطعة من القماش الخفيف ، ويحرك العرائس من خلفها ، ويلقى عليها ضوء لمبة جاز ، ويسعد الأطفال بهذا المشهد ، ويصفقون له ، كانت الأم تقف على باب البيت تترقب قدوم الأب حتى إذا ظهر » ، تسرع بإخطار ابنها ليفض الحفل وينصرف الأطفال قبل دخول الأب البيت ، لتنجيه من ضربه كما كانت تخفى له العرائس فى (المشنة) تحت السرير حتى لا يقع عليها نظر أبيه ، فيمزقها حتى إذا ما انصرف ، عاد الطفل فأخرجها ليلعب بها وكثيرًا ما كان يقوم نقاش بين الزوجين بسبب ذلك الموقف المتناقض بينهما .

وشاء القدر أن يموت الأب والابن فى مفترق الطرق ، فحملت الأم عبء رعاية الأبناء محمد وعلى وأحمد وفاطمة ، وقد أنس الصبى « على » إلى أهل أمه ولجأ إلى خاله فى دكانه يتعلم منه صنعته (الطهى) ، وكان صاحب مطبخ يلبى طلبات الحفلات والأفراح والقصور من الولائم ، كما كان سائدًا فى ذلك العهد ، ووجد الصبى هوًى فى نفسه لهذه الصنعة لما يحيط بها من جو الأفراح والسمر ، وكان خاله يصحبه معه فى تلك الأجواء وهناك شاهد عديدًا من (البرابرة) يقدمون الطعام على الموائد ، وكانوا منتشرين فى مصر فى ذلك العصر ، وعشقت روحه هؤلاء النفر لما تميزت به روحهم من خفة لدم ، وطيبة القلب وسماحة النفس ، فجالسهم وخاطبهم كثيرًا وتمرس الصبى على هذه المهنة حتى

أصبح أخيرًا من الأسطوات ولقب بـ (الأسطى على الطباخ) ، ولم تهدأ نفس الصبى لهذه الحياة بل اتخذ منها خطوة ومرحلة جديدة فى سبيل تحقيق طموحاته وأحلامه ، فأخذ يجمع أصدقاءه من العمل وأهل الحى » ، ويكون فيما بينهم جوقة[1] لتقديم بعض المشاهد المضحكة التى إستوحاها من مشاهداته لمظاهر هذه الحياة ، تارة حياة السادة واصحاب الجاه والنفوذ وهم يتضاحكون ويتسامرون ، وقد جمعتهم جلسة فيها نساء وخمر تدور بينهم الكئوس وتارة علاقة السادة بالعبيد ، وهم يلبون لهم طلباتهم واحتياجاتهم وخرج بهذه الحياة يقدمها للشارع المصرى ، بعد أن نسج خيوطها فى شبه سيناريو ، أما الحوار فكان كثيرًا ما يرتجله الشباب مع (على) ، والذى بلغ شأوًا كبيرًا فى هذا المضمار ، وكان يقدم هذه المشاهد المضحكة وسط حلبة ، التف حولها النظارة أمام المقاهى وإن كانوا قد صفقوا له كثيرًا وأسعدهم إلا أصدقاءه تركوه وحده وسط هذه الحلبة وانصرفوا عنه فقد شعروا بالإهانة والازدراء ، فهم موضع ضحك وسخرية من المتفرجين ، وقد لحقت الإهانه بكل من ينتسب إلى هذا العمل الذى لقب صاحبه بالمشخصاتى ، إلا أن « على » سار فى هوايته ولم يعدم حيلة فى أن يكون جماعة أخرى يقدم بها عروضه الفنية فى الساحات ، والأفراح ، وسرعان ما ذاع صيته ووجد هوًى فى نفس الناس لما تميز به من خفة الدم ، والروح .

---

(١) جوقة : المسمى القديم للفرقة .

وكان يقدم لجمهور النظارة « فزورة » ، وضعها من بنات أفكاره ويطلب منهم حلها مثل : (شيء أسود وقلبه أبيض يطلع إيه ؟) ، ويحار الجمهور في حلها ويرد عليهم « على » قائلاً (البربرى) ، كما شاركه الجمهور في إحياء هذه العروض الفنية عن طريق الدخول معه في (قافية) ، وكانت لها مكانًا في قلب الناس الذين صفقوا له كثيرًا ، فكان يفوز على كل من يحاول أن يرد عليه ، وفى صباح يوم من عام ١٩٠٥ ، وكان « على » قد صار شابًا وطرق الباب (شيخ الحارة) يطلب من الأم أن تبصم على طلب الاستدعاء (القرعة)[1] وصرخت في وجهه رافضة الإستلام ، وبكت عليه بكاءًا مرًا ، كيف تترك ابنها العزيز عليها يدخل القرعة التي كانت نظامًا للسخرة والعبودية والإذلال ، ابنها على الذى امتلأ قلبها بحبه ، حتى إن أهل الحارة أصبحت تناديها باسمه يا (أم على) وكان هو أيضًا ولوعًا بحبه لأمه وقد أخبرته بذلك الخبر المشئوم عند دخوله البيت ، وفوض أمره لله وأعد نفسه للدخول في هذه الحياة التى رفضتها له أمه ، وحلفت برأس أبيها وألف سيف ما يدخل ابنها «على» القرعة أبدًا ، وأسرت في نفسها شيئًا ولبست الحَبْرة[2] متجهة إلى المعلم (قرنى) بحى اليكنية المستأجر للفرن الذى ورثته « أم « على » عن أبيها وظن المعلم قرنى ، أنها جاءت لتحصيل الأجرة كعادتها ، ولكن فى هذة المرة لم يحن ميعاد سداد الإيجار بعد ،

---

(١) القرعة : التجنيد .

(٢) الحبرة : اللباس المستخدم قديمًا .

وقد ظهر على وجهها الحزن والأسى ، وتطلع إليها المعلم قرنى قائلاً : (مالك يا ست أم على ؛ مش عوايدك) فقصت عليه القصة وأخبرته أنها فى هذه المرة لم تأت لتحصيل الأجرة ، وإنما جاءت لتخبره ببيع الفرن ، فهى فى حاجة إلى مال تفدى به ابنها ؛ وتدفعه بدلية لإعفائه من القرعة وكان ذلك نظامًا معمولاً به فى ذلك الوقت وعز على المعلم قرنى أن يباع الفرن لغيره ، فاشتراه لنفسه ودفع لها ١٨ جنيها ذهبيًا ثمنا له ، وطارت الأم سعيدة يملأ قلبها الفرح والسرور إلى ابنها على تعطيه المال ليفدى نفسه من القرعة ، وأصبح حرًا طليقًا ، وارادت أن تحتفل أمه به تعبيرًا عن فرحتها ، فأقامت له حفلة فى الحارة وركب حصانًا ، عليه كسوة مزركشة طاف به الحوارى والدروب المجاورة ، وخلفه أهل الحارة يزفونه ويقولون : « زفوه زفوه دفع البدلية ومادخلش الجهادية » .

ويتقابل الأسطى « درويش أحد سكان الحى مع « على » ، ويعرض عليه فكرة المشاركة فى فتح محل يقدم الطعام للزبائن أى (مطعم) ، فهو يعلم مدى صدق وإخلاص وأمانة « على » التى اشتهر بها ، بين أهل الحى بجانب أنه أسطى طباخ من الدرجة الأولى ، إلا أن « على » رفض هذا الطلب وقال له : « أنا زهقت من عيشة الطبيخ دى ، أنا مش عايز أفتح مطعم ، أنا عايز أفتح جوقة » . ورد عليه الأسطى درويش « سيبك من الكلام الفارغ ده وانتبه لنفسك » — يعنى عايز تشتغل مشخصاتى ، أنت مش شايف المشخصاتيه محدش يبص لهم ، حتى المحاكم ما بتاخدش بشهاداتهم ، إنت عايز تحط نفسك

في زمرة الناس دول » . ورد عليه « على » بفطرته قائلا : « علشان أغير نظرة الناس للتشخيص التشخيص ده فن محدش يعرفه إلا اللى يفهمه » : ورد عليه الأسطى درويش : يعنى يا أخى راح تغير الكون » ، فرد عليه « على » « ربك يٌدى سره لأضعف خلقه » .

ولم يفلح الأسطى درويش فى إقناع « على » وانتهى الحوار بينهما ، وسار كل فى طريقه ، واتجه « على » إلى دور التمثيل المنتشرة فى حى السيدة زينب ، وسيدنا الحسين ، وكون جوقة من أبناء الحى وقدم عروضه الفنية فى دار التمثيل الزينبى ، ولما انفضت هذه المجموعة من الهواة ، نجد « عليا » فى هذه المرة قد ازداد إصرارا على المضى فى طريقه شأن الفنان الأصيل الموهوب ، فقد اكتشف نفسه وعرف طريقه ، وبدأ يصعد سلم النجاح ، بعد أن استحوذ على حب الجمهور الذى صفق له كثيرًا ، وهنا فكر فى أن يختار لنفسه اسما فنيًّا ، يميزه بين أهل الفن فعاد بذاكرته إلى أيام طفولته فلم يجد أجمل من أن يحمل لقب أمه التى منحته كل حب وتشجيع على ممارسته تلك الهواية ، التى ولدت معه وساندته فى الحياة تعبيرًا منه عن وفائه وإخلاصه لها ،تلك الأم التى كان ينطلق إلى الحياة بدعائها (روح يا على يا ابنى يحبب فيك العبد والرب وعدد الحصى اللى فى الأرض) وكثيرًا ما كان يمزح على مع أمه قائلا من فرط حبه لها (لولا الملامة يا أمه إلا كنت سميت نفسى زينب فاختار (الكسار) وهو لقب الأم (زينب على الكسار) اسما فنيًّا له ، وعرف بـ (على الكسار) ، وبدأ ينتشر الكسار ويذاع صيته ، فانتقل بجوقة جديدة من الهواة

يعمل بها فى دار السلام بسيدنا الحسين ، واشتغل بها فى دار السلام ، ثم الكلوب المصرى يقدم بعض الفكاهات والاسكتشات وهنا ولدت شخصيته الفنية التقليدية التى ظهر بها فى بداية حياته الفنية ، (عثمان البربرى) عندما أراد (جورج دخول)[1] من أحد أفراد الجوقة أن يصبغ وجهه باللون الأسمر ليقدم شخصية ، ذلك الرجل ورفض الجميع أن يقدموا على ذلك إلا « على الكسار » الذى قبل أن يصبغ وجهه وينطق بلسان البربرى وجاء بآية من آيات الفن والإبداع فى أداء تلك الشخصية ، والتف حوله الجميع مصفقًا لتلك العبقرية الجديدة التى ظهرت فى النوادى الليلية ، بسيدنا الحسين .

وحتى ذلك الحين سنة ١٩١٥ لم تكن مصر تعرف المسرح الكوميدى بمعناه المألوف حاليا ، فالمكان هو النوادى الليلية والشوادر والمقاهى والساحات الشعبية ، والفن هو الاسكتشات وبعض النمر والفكاهات التى تعتمد على القافية أو القفشة ولم تكن ترتفع تلك الفكاهات إلى مستوى الفن الراقى بعد .

(١) فنان شامى صاحب جوقة .

ما قبل الكسار

كان المسرح التراجيدى هو الابن الشرعى للدولة ، ولم تكن تحظى الكوميديا بالتقدير والاهتمام من جانب الدولة ، والشعب بل كان ينظر إليها نظرة ازدراء واحتقار ، ولعل السبب فى ذلك أن جاء على مصر عهد كان التمثيل فيه عبارة عن مجانة وملهاة ، ولم يكن الشعب يقصد إلى أخذ العبرة ، واستخلاص العظة من الروايات المسرحية ، وإنما كان يقصد دور التمثيل للتلهى وقضاء الوقت ، وكان القائمون بأمر التمثيل فى دخيلة أنفسهم لا يطلبون من التمثيل إلا المادة فلا يهتمون لإصلاح المسرح ، ولا يحاولون البعد عن المجرى الذى أراد الشعب أن يسير فيه ، وإنما كانوا يحاولون إرضاء هذا الشعب فيبالغون ويمعنون فى المبالغة غير المحبوبة التى أرادها هذا الشعب ،ونتج من اتجاه ميول الشعب ومشايعة الممثل والكاتب لتلك الميول إلى اتجاه الرواية المسرحية ، كان مركزاً على نقطة واهية لا قيمة لها هى نقطة لا شىء وكانت لا شىء هذه هى غرض الجمهور الذى يحبونه ويقبلون عليه من ناحية ، ومن ناحية أخرى كانت مثار اهتمام أصحاب المسارح .

وأصبح الكاتب عبقريًا إذا كتب قطعة فى الواقع هى لا شىء وصار الممثل نابغًا إذا أخرج قطعة هى لا شىء وأصبح الجمهور لا يصفق ولا يقبل ولا يرضى إلا عن قطعة هى لا شىء[1] على أنه لم يكن للكوميدى قبل جورج أبيض وجود حقيقى فى مسارحنا ، وكل ما فى الأمر أن يضع روايات كانت تعرض فى فرقة المرحوم الشيخ سلامة حجازى وكان أهمها الشيخ متلوف ، وأبو الحسن المغفل ، والبخيل ، أما ماعدا ذلك فقد كانت الروايات تعتمد على العنصر الغنائي الذى كان يضطلع به فقيد الإنشاد المرحوم الشيخ سلامة ، على أن كثيرًا من هذه الروايات كانت تحوى فى ثناياها دورًا أو اثنين تمتزج بهما الدعابة وتختلط فيهما روح الفكاهة ، وكان أشهر من تسند إليه مثل هذه الأدوار الممثل الخفيف المرحوم محمود حبيب ثم عمر وصفى ، وكانت أغلبية هذه الروايات تنتهى بفواجع .

لذلك اعتاد الجمهور أن يطالب بفصل مضحك فى النهاية وطالما شاهدنا فى رقاع الإعلان عن حفلات التمثيل ، تلك الجملة المأثورة (تختتم الرواية بفصل مضحك من أمير المضحكين محمد ناجى) .

ولم يكن الشيخ سلامة يلجأ إلى هذه الوسيلة فى الغالب إلا فى المواسم والأعياد ، وفى الحفلات التى كان يقوم بها فى ريف مصر ، وصعيدها ، ومن النوادر التى يصح ذكرها فى هذه المناسبة أن الأستاذ أبيض عندما ألف فرقته العربية الأولى من فطاحل الممثلين ، وقام إلى

---

(١) كوكب الشرق : ١٩٢٦/٣/١٠ ص ٣ .

الأرياف يعرض رواياتها الشائعة لويس الحادى عشر ، أوديب الملك ، وعطيل وغيرها يقول : إن الريفيين عقب إسدال الستار الأخير لم يكونوا ليغادَروا المكان معتقدين أن كل رواية لابد أن تختم بفصل مضحك وأن هذا الفصل من بنية الرواية ولوازمها الأصليه ، وبدونه لا يكون لها شأن يذكر ، وبالطبع لم يكن فى المقدور النزول على هذه الرغبة ، فكان الجمهور يظل جاثمًا فى أماكنه مصفقًا مهللاً « لسه فصل لسه فصل » وبعد ذلك وضعت روايات من نوع الفارس ، كان منها أن قلبت رواية شكسبير « روميو وجولييت » رأسًا على عقب ، واستخرجت منها فكاهة خفيفة سميت روميو وجولييت الهزلية ،وكان الدور الهام فيها للمرحوم محمود حبيب .

وفى ذلك العصر ظهر الممثل « جورج دخول » فى دور « كامل الأصلى » ، فكان يمثل فصولاً مضحكة دون أن يعتمد فيها على نص[1] كان يظهر فى زى يثير الضحك ، حيث يرتدى بدلة مرقعة زاهية الألوان ، ويضع طربوشًا طويلاً مدببًا ، وينتعل زوجًا من القباقيب ويلطخ وجهه بمسحوق أبيض ويكحل عينيه ، ويصبغ أنفه ووجنتيه بلون أحمر قان ، ويلصق شاربًا ضخمًا ينثنى ، أى شخصية تثير فى مظهرها الضحك والسخرية وإذا نظرنا إلى المجتمع المصرى فى ذلك العصر ، نجد الشعب طبقات ثلاث : هى الطبقة الأرستقراطية ، وطبقة المتوسطين يندمج بها الموظفون ، والطبقة الثالثة طبقة العمال

(١) الدنيا المصورة : تطور الكوميدى فى مصر ١٩٣٠/٧/٦ ص ٢٢ .

الذين ترتكز عليهم الحياة الفعلية ، وهم العنصر الغالب ، وكل من الأولى والثانية متعلم ، أما الثالث فالقليل النادر جدًا يقرأ ويكتب ضعيفًا ، ويلحق بهذه الطبقة أفراد المزارعين وغيرهم ممن يجهلون القراءة أيضًا ، وظل التمثيل بمصر حتى قبل الحرب العالمية الأولى يعمل على إرضاء الطبقتين الأولى والثانية بلغة عربية فصيحة وأسعار غالية وإن وجد أفراد الطبقة الذين يجهلون القراءة منقذًا لهم بأعلى التياترو ، فيظلون طول ليلهم لا يفهمون لفظًا ، ولا يدركون معنى ، والألفاظ لغوية والمعانى أدبية ، وإنما يتربصون الفصل المضحك آخر الرواية ، والفجر قريب فيأخذون يضحكون مما يسمعونه من سقط اللفظ ، وسخافة المعنى بما لم يكن من ورائه صبر يحتمل ، وأخيرًا قامت الحرب العالمية وغشى الناس الحزن من كل جانب ، فتعطشت النفوس لم يسرى عنها بعض همومها فى أوقات الفراغ ، وفى أوائل عام ١٩١٥ ، ظهر هذا النوع من التمثيل الفكاهى فاشتركت الطبقات الثلاث فى تحصيل لذة السرور والاغتباط بما يسمعونه ويدركونه[١] .

كوميديا : الفرانكو آراب :

وإذا أراد مؤرخ أن يتتبع مجرى التمثيل الفكاهي فى مصر ، فلينفذ إلى تاريخ ذلك الفنان الرائد على الكسار ، منذ أن كون أول فرقة مسرحية تحمل إسمه عام ١٩١٧ ، وسرعان ما يجد ضالته ، فقد بدأ المسرح الكوميدى تتسع خطواته فى التقدم والرقى ، وتحول التيار

(١) مجلة يتاترو ١٩٢٤/١٠/٥ ص ٨ .

إلى المسرح الكوميدى حتى بات المسرح التراجيدى يشكو حاله ، وتغيرت نوعية الجمهور حيث أقبل الشعب باختلاف طبقاته من عمال وفلاحين ومثقفين وأميين على المسرح الكوميدى ، يمثله على الكسار ، وأصبح جمهور المسرح عنده من عامة الشعب بعد أن كان قاصرًا على الطبقة الأرستقراطية ، والخواجات ، والمتفرنجين لما كان لشخصية الكسار الفنية « عثمان البربرى » من شعبية كبيرة راح يخاطب بها عامة الشعب ، بأسلوب سهل بسيط محاولاً الابتعاد قدر الإمكان بفنه عن روح العصر من تقديم إسفاف وابتذال مستخدمًا أسلوب « الفودفيل » فى الإضحاك القائم على مواقف سوء التفاهم ، واستطاع على الكسار أن يصهر المجتمع ويقرب الطبقات الثلاثة من بعضها البعض ، ووصلها بصلة التآلف وحسن التفاهم ، وكان من أثرها ما سنرى عاجلاً ، وأخذت الأقلام تنعى لغة الكتابة لشيوع لغة الكلام بهذا التمثيل ، وهنا بزغت شمس الإصلاح وأبرقت بروق الأمل فى مسرح كوميدى ، يعد دربًا من دروب الثقافة فى المجتمع ، وإن كانت تلك الفترة (سنوات الحرب الأولى) التى اتسمت بالاستعمار ، وفرض نفوذه حتى على الفن الذى أصبحت فيه المسرحية خليطًا فى حوارها ما بين العربية والفرنسية ،وهو ما عرف بفن الفرانكو آراب ، وكانت السمة الغالبة على مسرحيات تلك الفترة وكثيرًا ما كان يكتبها الخواجات ، أمثال مسيو شارل نورج ، ومسيو برتيه ، والمسيو جوبتر ، وكذلك الكاتب المسرحى أمين صدقى ، لعلمه بأغوار اللغة الفرنسية ، هذا فضلاً عن كتابات على الكسار المصرية لمسرحه حتى

كان لتلك اللغة أثرها على أغانى ذلك العصر ، منها أغنية وضعت كلماتها لتغنى وقتئذ على موسيقى أغنية « بغته هندى » حوت بعض كلمات فرنسية[1] .

بور لامور دى ديه مدام
خففى رشق السهام
إيه بنيه وارحمى
مغرمًا يشكو السقام
مى لامور أى ترى
ذا مارنان جار الغرام
بين إيديك جيمير
توناليرفى ذا المقام

وإنى أضع نموذجًا لهذا الفن الذى قدمه على الكسار على مسرحه « كازينو دى بارى » الذى وافق عرضه فى أبريل ١٩١٨ من تأليف أمين صدقى ، تحتوى على أحد عشر لحنًا ، ما بين إفرنجى وعربى ، بجانب فواصل الرقص Danse وقد قام بتلحينه كل من مصطفى أمين ومحمد بيومى ويتضح فيه الملامح الفنية لتلك الفترة :

ويبدو ذلك عند رفع الستار عن الفصل الأول من الرواية[2] فى

(١) من كتاب من أجل أبى سيد درويش تأليف حسن درويش ص ٤٢ .
(٢) رواية بعنوان « مافيش كدة » .

منظر جزيرة ، ويوم شم النسيم ، وتدخل بائعات الفل والياسمين فى لحن استعراضى :

بائعات الفل :

يا الله يا بلبـــــل ويانا غنى   صوتك جميل ولطيف ده فتنى
شـوف النسيم يا لطافته دا هادى   والفـــل لســـه زهـره نادى

بائعات الياسمين :

الياسمين عـــايز من يضمـه   ويقطفـه يانا من على أمـه
يالله يا كروان غنى وقسـم   الـورد فى أكامـه متبسم

... إلخ (يخرجن)

حيث يظهر عبده البربرى ، وهى شخصية على الكسار فى الرواية ، يغنى هو الآخر يشكو حاله ويبكى على مواله ، فقد طرده الخواجه الذى كان يعمل لديه .

البربرى : (داخلاً يغنى) :

الدنيا وحشة دوكرى مسكاجينا   مـالوش أمان آه يانى يا وعدى
خلّى الخواجه بتاعى طـــردنى   خـــلانى أشـــتغل أدبـــاتى
حبيبتى هنا واسمهـــا زمبوبه   ملحلحـــه وزى اللاهــلوبه
تجبنى من طـــوبه لطـــوبه   حـــاكم محسوبكم شتوى ذواتى

زنوبة ردِّى علىّ يا ويكه

زنوبة : (تكلمه من الشباك) به هو أنت يا منيل .

ويشكو لها حاله ، وتعرض عليه زنوبة أن يحضر الليلة لمقابلة الخواجه الذى تعمل لديه ، لأنه عامل هيصه وزمبليطه ، علشاى جاى له واحد سواح من بلاد بره من أمريكا ، ودا ير يلم فى رجاله أفرنج وولاد عرب علشان يفرج السواح على الحاجات البلدى بتاعتنا بتاعة بلاد جوه وأنها ستقدمه للخواجه ليلحقه بالعمل فى هذه الحفلة ، وطلبت منه أن يرتدى بدلة لمقابلة الخواجه ، لكن عبده البربرى يبدى أسفه لأنه لا
يملك شيئًا ، وتتنبه زنوبة بأن دولاب الخواجه مفتوح فتأخذ منه إحدى البدلات مع برنيطة الخواجه ، وتعطيها لعبده البربرى :

زنوبة : اهه لأجل بختك دولاب الخواجه مفتوح أما أروح أنتش لك بدلة من بتوعه استنى يا دلعدى (تدخل وتقفل الشباك) ، ثم تدخل زنوبة ومعها ملابس تعطيها له خد يا خويا .

البربرى : (ناظرًا للبدلة) دى إيه دى كان برنيطة ؟

زنوبة : القصد بقى زوغ بيهم لتودينا فى داهية يالله زوغ .

البربرى : (يقلب فى الهدوم) . (ضجة من الخارج)

زنوبة : يالله يالله يا عبده لحسن الجماعة الآرتست جم أهم Musique

ويدخل الأفرنك ويؤدون لحن (إحنا الآرتستات) :

Nous Sommes des artistes
De Bonne reputation

Nous n'Sommes ja mais tristes
C'est de notre profession
Le chant et , la , danse
C'est notre metier
Le chic et l'e legance
Il Faut le respecter
Voyez les petites Femmes
Qui nous treublent l'ame
Qui nous treublent l'ame

كما يبدو فى النص الحوار الفرنسى الدائر بين مارى وفيولا وبرتو صاحب الحفل :

M : je me de mande pourqu ai m'Bertaud nous a tous convoques Ce matin
V : Oui C'est Bizare qu il nous aif Fait Venir tous ensembles
M : C'est Surement pour un Contrat de longue duree
V : Ah C'est un homme Fort Bertaud Bertaud (entrant) Bonjour mes en Fants
Toutes : Bonjour patron

وفى أثناء ذلك الحوار يدخل البربرى وقد بدا على هيئته مظهر الخواجه ، بعد أن ارتدى البدلة والبرنيطة ، وقد ظنوا أنه هو السواح الأمريكانى ، وتحدث الكوميديا من سوء تفاهم ومواقف مواجهة البربرى للخواجات الذين لا يعرف لغتهم ، وقد ترجمها فى ذهنه حسب هواه ووقعها على أذنه فكلمه excellence مثلاً تصبح عند البربرى سكالانس وهكذا .

البربرى : (داخلاً) أدينى لبست أهه يا زنوبه .

Bertaud : Ah ciel le Voici je ne me trompe pas C'est le riche americain

Toutes : Le négre

Bertaud : Monseigneur

Toutes : Monseigneur

البربرى : يا خبر أسود .

فهو يندهش متعجبًا من عظمة الحفاوة التى قوبل بها .

Toutes : il parle l'arabe

Bertaud : Ca doit être un de grands orientales (au barbarin) pardon vous ne parlez pas le francais excellence

البربرى: سكالانس إيه كان لازم العبارة فيه لخبطة الراجل عرف هدومه يا زنوبه .

Bertaud : He bien quelle deveine quelle deveine

وتصبح كلمة كالتيفان عند البربرى كلت ! فيرد قائلاً :

البربرى : أنا ماكلتش حاجه إن شاالله ، إذا كنت أكلت حاجة تنزل لى بالسم الهارى .

وهكذا تتوالى استعراضات الرواية وحوارها .

من ذلك نرى :

● احتواء نص الرواية على الحوار الفرنسى بجانب الحوار العربى ، وهو لون الفرانكو آراب الذى فرضته ظروف الحال وأدى على الكسار جانبًا منه فى كازينو دى بارى ، وشاركه فى أدائه الأجواق الإنجليزية والفرنسية التى كانت تعمل بالكازينو ، وهى تمثل دولة الإستعمار

وحليفتها فى الحرب فى تلك الفترة بجانب تقديمه لروايات ثقافية فى قالب فكاهى ، مثل أضرار الحشيش .

كما يظهر فى الرواية فن الاستعراض الذى أدخله الكسار على الفصل المضحك ، عندما عمل بفرقته على الكازينو ، واحتواء بعض كلمات الألحان على ألفاظ خارجة عن اللياقة مثل لحن المشاجرة بين النساء والرجال والخفر :

الستات: امشى يا متلوم دانتو بلا هدوم
أما احنا يا سيدى على بطننا

الرجالة : يا مره يا رقيقة السماوى
وشك ماوى وريحتك نتنه

الخفير : أنتم جرابيع ودوله ملاديع .

● كما يتضح من الرواية مدى سيطرة الأجنبى على الحياة فى مصر ، فهو صاحب العمل ، والمصرى الأجير ، حيث تعمل الشخصيات العربية فى الرواية عبده البربرى ، وزنوبة لدى الخواجه المتحكم فى مصيرهما .

● ونتنقل مع الرواية إلى مظهر آخر من مظاهر بعض كوميديات تلك الفترة ، التى كانت امتدادًا للماضى ، وهى إحتواء الحوار على بعض ألفاظ بذيئة خارجة كوسيلة للإضحاك ، كما هو فى الحوار الدائر بين البربرى وزوجته زنوبة :

زنوبة : الجو آهه راق لنا تعالى خدلك قطه .

البربرى : قطة يعنى إيه .

زنوبة : قطة يعنى قبله .

البربرى : (ضاحكًا) اختشى ، الله ينعلك ، عيب قدام الناس (يلتفت للجمهور ويرفع برنيطته مقدمًا ، بردون ويقبلها) .
يدخل الخواجه برتو :

البربرى وزنوبة : يا نهار إسود ، يُه قطيعة الخواجه شافنا :
ويحاول البربرى شرح الموقف للخواجه :

البربرى : أصل في بلدنا أرميكا ، نبوس الخدامين فى اليوم ثلاث مرات ، مرة الصبح ، ومرة الضهر ، ومرة العصر .

زنوبة : زى البرشام يا منيل واحده الصبح ، وواحده الضهر ، وواحد عند النوم .

وينتقل البربرى مع زوجته زنوبة إلى موقف آخر ، تلمح فيه مغازلة فيولا لزوجها :

زنوبة : تعرفيه منين ده (للبربرى) اللى قال لك تكلمها مين دى (تلتفت ترى فيولا تعمل إشارة بيدها للبربرى) :

البربرى : شوف شوف بيعمل إزاى .

زنوبة : دا إيه ده يا مره بتستغفلينى (تجرى فيولا وتجرى وراها زنوبه وتحتمى بالبربرى وتناديه) .

البربرى : بربرى فى عين أمك (يهجمان عليها الاثنين فتخرج فيولا ويخرج خلفها البربرى) .

زنوبة : (ترى البربرى داخلاً) اللى قال لك تكلمها مين .

البربرى : أنا مالى أنا كلمته ، أنا واقف كده هُو بس لقيته دَخَل فىّ على طول .



على الكسار فى كازينو دى بارى مع الأجواق الأجنبية .

على الكسار وثورة الكوميديا

يعتبر عام ١٩١٩ فى الحقيقة عام اليقظة فى تاريخنا المعاصر ، فلم يكن هذا التاريخ قاصرًا على الثورة الوطنية ، التى امتدت يدها إلى الحياة السياسية بزعامة سعد زغلول ، بل شملت تلك اليقظة كل نواحى الحياة ، وكان من أبرزها الحياة الفنية ، ففى هذا العام تجلت مظاهر عديدة حولت مجرى الفن من حال إلى حال تزعمها المسرح الكوميدى « ماجيستيك » بفضل رائده فنان الشعب على الكسار ، ولعل من أبرز تلك المظاهر : انفصال على الكسار عن كازينو دى بارى ، والعمل مع أجواق الخواجات المفروضة عليه ، وافتتاحه لمسرحه الجديد « ماجستيك » فى ٦ يناير عام ١٩١٩ ، الذى سجل على خشبته جانبًا كبيرًا من تاريخ المسرح الكوميدى المصرى وشهد عصره الذهبى .

● من ذلك التاريخ بدأت المسرحية المصرية تتحرر من التبعية الأجنبية بتحرر الكسار من كازينو « دى بارى » وصاحبته مدام مارسيل .

● ومسيو ساميت حيث طلب من كاتب مسرحياته الجديد ، أمين صدقى الابتعاد قدر الإمكان عن كتابة الحوار الفرنسى فى الرواية ،

وأن يخلصها من ذلك النمط ، فهو لم يكن يعد فى حاجة إليه ، وأصبح الحوار الفرنسى نتفًا من سطور ، حتى جاءت بدايات العشرينات وكانت قد تحررت المسرحية من الحوار الفرنسى تمامًا ، وأصبح حوار المسرحية حوارًا مصريًّا خالصًا على مسرح الكسار .

● ومنذ ذلك التاريخ أصبحت المسرحية الكوميدية تحمل معنى ومغزى وهدفًا يصبو إليه الكاتب ، ويسعى الممثل إلى توصيله للجمهور بعد أن كانت تدور فيما يسمى بلا شىء .

● ومنذ ذلك التاريخ شهد الفن عصرًا ذهبيًا للأوبريت والأوبرا كوميك المصرية ، ذات الفصول الثلاث بعد الفصل المضحك والفرانكو آراب .

● وفى ذلك العام أنجبت سماء الفن بدرًا ساطعًا هو « عثمان عبد الباسط » بعد أن تبلورت شخصيته ، وحمل اسم مصر لقبًا له « بربرى مصر الوحيد » ، وحمل معه قيم وأخلاقيات الشعب المصرى الذى هو واحد منهم ، بل ومن طبقاته الكادحة . من طيبة قلب وقناعة وطهارة ذمة وعفة وشرف وتسامح ، إلا فيما يمس كرامته ، وصار بطلاً لمسرحياته وأصبح بطل الروايات واحدًا من طبقات الشعب الكادحة ، فتارة نجده شيالاً وتارة نجده صبى قهوجى ، وأخرى نجده عاملاً بسيطًا ،وهكذا بعد أن كانت البطولة على خشبة المسرح قبل ذلك معقودة على أصحاب الجاه والسلطان والملوك والأمراء ، وما عدا ذلك كان خدمًا أو كَمًّا مهملاً ، وكان ذلك حدث فنى

كبير ، جعل المسرح المصرى يتجه لأول مرة إلى التعبير عن تلك الطبقات الشعبية الكادحة ، التى تمثل الغالبية العظمى من الشعب المصرى فى ذلك الوقت ، مما أوجد لتلك الطبقات مكانًا متسعًا فى مسرح الشعب « ماجستيك » الذى امتلأ بهم بعد أن كان جمهور المسرح قاصرًا على الطبقة الأرستقراطية والمتفرنجين من الشوام والأرمن وقليل من الأفندية .

● وقد تعدى ذلك الأثر إلى عالم الموسيقى ، باحتضان فنان الشعب على الكسار لموسيقار الشعب ، الشيخ الشاب سيد درويش منذ ذلك العام ١٩١٩ حتى تاريخ وفاته ١٩٢٣ ، وصار ملحنًا لفرقته وأسند إليه تلحين أوبريتاته التى عبرت كلمات ألحانها ، بجانب حوارها عن حال تلك الطوائف الشعبية ، وطالبت لها بالحرية والمساواة ورفع الظلم والمعاناة ، فخرجت فى ذلك العام من مسرح ماجستيك ألحان جديدة عرفت بألحان الطوائف ، مثل الكمسارية ، والكناسين ، والشيالين والسقايين ، والجرسونات ، والعربجية والبوهيجيه ، والبوسطجى ... إلخ وشهدت بذلك الموسيقى العربية عصرًا جديدًا على مسرح على الكسار بانتقالها من مرحلة التطريب ، يا ليل يا عين ، والتحدث عن الغزل والمجون والصد والهجر إلى مرحلة التعبير عن مظاهر الحياة بأشكالها المختلفة .

● وصحب ظهور شخصية عثمان عبد الباسط على المسرح المصرى أداء جديدًا لم يسبق له مثيل من قبل ، أداء اتسم بالطبيعية والسهولة والبساطة التى تتفق مع طبيعة الشخصية ، وإن كان أداء سهلاً ممتنعا

وأصبح الكسار في ذلك رائد مدرسة الأداء الطبيعى ، وقد تبين بعد ذلك أنه أصدق الأداء ، وأكثره تأثيرًا على الجمهور وأصبح مخرجو اليوم يطلبون من الممثل اتباع ذلك الأسلوب قائلاً : « مش عايزك تمثل » أى يريد منه الاقتراب إلى الطبيعية فى الأداء ، بعد أن كان التمثيل قبل الكسار يعتمد في التعبير على الصوت الجهورى ، وقسمات الوجه الحادة وما إلى ذلك من مؤثرات في محاولة لإقناع المتفرج بالشخصية .

الكوميديا أداة للنقد والتصوير

ويسجل على الكسار فى إحدى مذكراته قائلاً : « برغم نجاحى على كازينو دى بارى وتحول الجمهور من الخواجات إلى أولاد البلد ، إلا أننى كنت أطمع فى تقديم فن جديد فيه « ريحة مصر » يعبر عن حياتنا ومشاكلنا لأننا كنا فى حاجة للتعبير عن مطالبنا وشكوانا وآمالنا وأحلامنا ، وأدركت أنه ممكن ، أحقق كل ده من خلال فتى الكوميديا ، الضحكة السخرية ، من غير ما نخطب ولا نمسك بندقية فعزمت على الانتقال بفرقتى إلى مكان آخر بعيد عن العمل مع الأجواق الخواجاتى اللى فى الكازينو ، وانتقلت إلى مسرح جديد فى نفس شارع عماد الدين – ماجستيك – وشُيد لى خصيصًا وتم افتتاحه فى ٦ يناير ١٩١٩ ، وتحولت بذلك الكوميديا إلى مرحلة جديدة من مراحل تطورها على مسرح الكسار ، اتسمت بالنقد وتصوير حال المجتمع والتعبير عن طوائفه المختلفة ، وها هي طائفة من أفراد المجتمع فى ذلك العصر لاقت الجحود والنكران جنى عليها الزمن وما جنت على أحد ، يصور حالهم من البؤس والشقاء طائفة المتشردين فى الفصل الأول من رواية (فلفلْ) ١٩١٩ حيث ترفع عنهم الستار وهم جالسون بجوار لوكاندة شبت ينشدون (لحن المتشردين) :

المتشردون :

يا اخـــــوننا بردانـــين — يا أهـــل الشـــفقة جعانين
فوق إصحي يا واد يا سلامة — ســـيينا خلينـــا نايمين
النوم ســـلوى اليتـــامي — النوم قـــوت المســـاكين
الشـــقا والغلب انكتبو علينا — آه قـــال ايه متشـــردين
ذنبنا إيه لا أب فيه ولا أم فيه — يعلمـــونا ويربونا ويواســـونا

ويودونا مدارس ولا كتاتيب

الخفير : فـــز يا واد انت وهـو — يا وسـخ من بره وجوه
فـــز لالعـــن أبوك — وابـو اللى خلفـــوك

المتشردون : يا ناس دا حرام .
دحنا أيتام .
حانروح نتاوى فين

الخفير : جرجر يا خفير حسين .

وطائفة أخرى سلكت طريقًا فى المجتمع كان لها سطوة ، ويخشاها الناس ، ذكر عنهم الأستاذ نجيب محفوظ أن بعضًا من رجال البوليس كانوا يحتمون بهم ، عرفو بالفتوات كان لهم من الصيت البعيد ومنهم فتوات الحسينية وعماد الدين ، وقصر الدوبارة تصورهم المسرحية فى « لحن الفتوات » :

شـــمر يا واد يا جعلص — واســـتعد للخنـــاق
احنا العـتر والضـــرب — فى الزقـــاق دا زى دا

الشـــخص منـــا يكلـــف	الصـــــــديرى دم قلبـــه
ويلقـــوظ اللاّســـــــــه	يا بيه ويخليها راق وراق
ادى فتوات عمـــاد الدين	جـــــــايين يا بو العنين
وادى فتوات قصر الدوبارة	فين الشــــــــــــومة فين
طيب ييجو احنا نوريلهم	الســـــير يطلـــــع منين

كما يصور على الكسار – على مسرحه « ماجستيك » حال عمال ذلك العصر ، وما وصلوا إليه من بؤس وسقاء نتيجة التعطل ، وانخفاض الأجور للبعض المشتغل منهم فى مسرحية « ولسه » ١٩١٩ التى قدمها على الكسار فى أعقاب ثورة ١٩ ، التى أضرب فيها العمال عن العمل تعبيرًا عن رفضهم لذلك الظلم الواقع عليهم مطالبين بتحسين أوضاعهم وقد ظهر « عثمان عبد الباسط » على المسرح فى حالة بؤس :

زكى : اسمع يا عم عثمان .

عثمان : (يقترب وهو فى حالة بؤس ويهرش) نعم يا سيدى .

زكى : انت بتعمل إيه دلوقت .

عثمان : بعمل إيه ؟ باهرش .

زكى : (ضاحكا) لا لا مش القصد يعنى ما عندكش مركز .

عثمان : مركز إيه ! ليه هو أنا مديرية .

مارى : يعنى ما عندكش وظيفة ما بتشتغلش فى حاجة أبدًا .

ستهم : من حق يا زكى بيه ، ما تشوف له شغلانة ، يبقى لك ثواب دال رجل طيب وأمين .

عثمان : أمين فى عين أبوك أنا عثمان يا سيدى مش أمين أبدًا .

زكى : شوفيه قبله يشرب إيه على حسابى .

ستهم : تاخد ايه يا دلعدى .

عثمان : آخد إيه . آخد على خاطرى هاتى لى واحد كومندارى .

ستهم : واحد نبيت .

عثمان : ولا واحد كونياك .

ستهم : عوايدك يا خويا (تخرج) .

عثمان : علشان الواحد ينسى همومه .

زكى : طيب ما تشوف لك شغلانة كلشن كان كده .

عثمان : شغلانة فين يا سيدى أدينى بادور فى ٦ أشهر لدلوقت على شغلانة ما فيش أبدا الدنيا بقت مصيبة خالص .

زكى : إزاى الكلام ده .

عثمان : إزاى إيه الأول خالص جيت اشتغل كمسارى ترمواى ، تانى يوم اعتصبوا الكمسارية ، جيت اشتغل فى مصلحة الكنس والرش ، اعتصبوا الكناسين ، جيت اشتغل فى بتوع وابور النور برضه اعتصبوا بتوع وابور النور ، قلت أنا راخر يا واد اعتصب .

ماري : من حق اسمع اسمع أظن أنا من إمكانى أشوف لك شغله .

عثمان : أدينى فى ايديكم يا ست شغلونى على كيفكم .

(ضجة من الخارج) إية الزيطة دى ؟ ! .

زكي : دول الجماعة البوهيجية .

عثمان : كويس خليهم يدخلو يمكن أشتغل وياهم .

وتدخل جماعة العمال البوهيجية يؤدون لحنًا ، تشارك كلماته فى تصوير الحال فى كلمات لحنية منغمة (لحن البوهيجية)

محســـوبكو انـداس صـــبح محتـــاس ســـختو يا نـاس
مـــافيش فلـــوس بقيتـو منحوس فقـــرتو خـــلاص
نشـــتغلوا فى إيه يا افندى يا بيـه مـــدام البخت مـــوريه
مـــافيش تهييص مـــافيش قميص مـافيش لبـــاس
فين نروحو سابرتيه دنيا ليه ترباتيه أيام الهيصه فينيتو خلاص
محســـوبكو انـداس صبـــبح محتـاس كفـــرتو يا نـــاس
بوكـــر ما فيش يابو درويش قهـــاوى رقـص ما فيش
مـــدام مـــافيش بـدال يغتيش نبيـــع ورنيـــش
دخنا نروح لمين سخنا يا مسلمين نشـكى نقـول لمين آه[1]

---

(١) راجع كتاب على الكسار بربرى مصر الوحيد – على الكسار فى الماجستيك عدد ٣٢٨ من كتاب اليوم ديسمبر ١٩٩١ صادر عن مؤسسة أخبار اليوم لنفس المؤلف .

كما تأتى بعض مشاهد مسرحية الافتتاح القضية نمرة ١٤ فى ٦ يناير عام ١٩١٩ تصور ما يحدث لأفراد المجتمع من بطش وإزلال السلطة لهم ، حيث أتى عثمان عبد الباسط إلى « القره قول » رمز القهر والاستبداد للإدلاء بشهادته وهو فى مواجهة الكونستابل :

الكونستابل : اسكت اقف فى أدبك .

عثمان : أدبى ليه بنرقص .

الكونستابل : أقف زى الناس .

عثمان : ليه راسى تحت ورجلى فوق .

الكونستابل : تعرف إن ما كنتش تقف زى الناس أعملك محضر .

عثمان : محضر ليه . حرامى . كسرت دكان ، ماشى على الشمال ، دست عيل ، وأنا ماشى مابنزمرش ، وأنا ماشى فانوس ورا مطفى الراجل فاكر انى معرفش الأصول ، كل حاجة محضر ، كل كلمة محضر إش حال إذا كان الورق موش غالى كنتو عملتو إيه .

كما قدمت كوميديا ذلك العصر النقد لداءات المجتمع وحكومته التى لم ترع شأن هذا الشعب ، وتركته عابثًا لاهيًا فى مهاوى الفساد فبينما امتنعت بسبب الحرب دخول الواردات إلى مصر من الغذاء والدواء ، وما أحوج الشعب إليه ، دخل إليه من أوسع الأبواب الكوكايين وتفشى بين أفراد المجتمع وصار خطرًا داهمًا على حياة الأمة ، حتى أصبحت الأجزاخانات تتاجر فيه بدلاً من الدواء ، ويصور

عثمان عبد الباسط فى معرض النقد لتلك السيئة فى مسرحية « أحلاهم » ١٩٢٠ فى « لحن الأجزاجية » :

احنا يا بيه الأجزاجية وفوقنا المخانجية حانعمل إيه ما دام الشبان طالعين فى الكوكايين غيه ، البيه من دول ما يمشيش إلا وجرامين كوكايين فى جيوبه ، قال مش كفاية عليه عيوبه حانبيع إيه أدوية واردات مابتجلناش من بره يا ناس بريه ، الأجزاجى صبحت عيشته بلاوى ، خش أجعصها أجزاخانة يا دوبك تلتقى فى الفترينة حزامين فتاق يا بو كترينه ، وست قزايز كلونيا ، وسفنج كتير قد الدنيا ، وشوية بنزين كل ده مش حاجة جنب تجارة الكوكايين ، ذنبنا إيه طول ما الحكومة ساكتة اهه علمنوال الاهمال ده مايشوفوا طريقة لتلافى الحال ده .

كما تصور المسرحية جانبًا آخر من حال المجتمع حيث يأتى على لسان عثمان قائلاً : شوفى يا ست من جهة الأخطار بلادنا فيها بلاوى كتير خالص ويستعرض جانبًا من مظاهرها من خلال طائفة المعددين المنتشرة فى أحياء القاهرة القديمة فى ذلك العصر فى « لحن المعددين » :

المعددة منا عيشتها نيلة فى نيلة
تطلع الدمعه م العين بالتيلة
العديد مش عل الأموات بس يا خويا

ياما فى الدنيا بلاوى وحياة أبوك وأبويا
أهه عزرائيل قعد له يومين هايج
خللا سوقنا ، وسوق الحانوتية رايج
على إيه بيحاربو الجدرى والاسينيولى
احنا لنا كام موسم ياختى غير دولى

أحّيه على تجـــار الكوكايين — خـالو نص البلـد مجـانين
أحّيه على غلـتو اللحمـه — صبحت عند الفقير وحمـه
أحّيـه يابو نجـاراه — عـلى البوكـر والبكـراه
خالو أجعص بيه بقى يوحـوح — بـاع ما قـدامه ومـا وراه
أحّيه على الخمـره يا سى برتو — اللى تلات أرباعهـا سبيرتو
أحّيـه يا بو درويـش — أحّيه على غلـوّ الطـرابيش
لمـا ييجى الطـرابيش يبيع — يقولك فى الشمس ما تمشيش
الحـرب دا والله يابو سـالم — شـمتنا قـوى فى العـوالم
الدنيـا بقت ياختى دراماتيك — بـس التفـريح فى الماجستيك

وتتوجه كوميديا تلك الفترة كذلك إلى النقد السياسى كما فى أوبريت الانتخابات عام ١٩٢٣ التى توجه النقد والسخرية لما كان يسمى بالانتخابات المزيفة ، التى لا تمثل الشعب فى البرلمان الذى كثيرًا ما أعرض عن الأداء فيها بصوته . كما جاء على لسان أحد أفراد الطبقة الشعبية الكادحة فى المسرحية :

الفلاح : بقى انتو القصد من اجتماعكم هنا دلوقت يا جماعة انكو تكونوا كده لكميه واحدة ، وتطلبوا من حضرة سعادة الحكومة أنها تعمل لنا برلمان فيه من كل جنس وكل فرمه .

الجميع : وضح وضح وضح ..

الفلاح : إيوه يعنى تعمل لنا فى البرلمان ده مجلس شيوخ ومجلس أفندية ومجلس خواجات لأجل ما يبقى برلمان سكالانس ..

الكوميديا أداة للدرس والتهذيب

لم تتوقف جهود الكسار الباكرة فى تطور الكوميديا المصرية شكلاً وموضوعًا من انتقاله بالمسرحية من الفصل المضحك الفرانكو آراب إلى الاستعراض إلى الأوبريت والأوبرا كوميك ، وبعد أن كانت الكوميديا تدور فيما يسمى باللاشيء ، أصبحت ذات معنى ومغزى بتوظيفها فى كل نواحى الحياة . بل راح يتنقل بها إلى مرحلة أخرى من مراحل تطورها على خشبة مسرحه الماجستيك مستقلا بفرقته بعد انفصال شريكه وكاتب مسرحياته أمين صدقى عنه فى نهاية عام ١٩٢٥ ، فلم يكتف بجعلها أداة للنقد أو مرآة تعكس حال المجتمع ، وما يدور فيه من أحداث ، بل جعل منها أداة للدرس وتهذيب الأخلاق والارتقاء بمدارك العامة ، وطبع صورًا اجتماعية فى أذهان الجماهير ، لم نكن نفهمها من قبل ، كان لها أكبر الأثر فى تكوينه الخلقى عندما أعلن عن خطته قائلاً : (سأجعل من النوع الهزلى أداة للدرس وتهذيب الأخلاق فى قالب هزلى ممتع)[1] ، مستخدما فى نهاية المسرحية كلمة (درس) ليؤكد المعنى ، وقد أصبحت أداة للتنوير

(١) مجلة مصر الحديثة المصدرة أغسطس ١٩٢٨ ص ٣١ .

والفكر والثقافة مطهرًا الكوميديا من الشوائب العالقة ، التى لحقت بها منذ البداية من ألفاظ خارجة وإيماءات .وإن لم تظهر فى كوميدياته بصورة مقززة ، كما ظهرت في كوميديات الريحانى ، والتى أشار إليها كاتبها المرحوم بديع خيرى[1] .

ولعل ذلك مرجعه إلى أمرين :

الأول : أن الكوميديا كانت فى بدايتها وكانت امتدادًا لعصر كانت فيه المسرحية تدور فيما يسمى بلا شىء .

والثانى : أن الشخصية الفنية للريحانى كشكش بيه عمدة كفر البلاص شخصية بوهيمية فهو ذلك الرجل العربيد المتواجد دائما على ترابيزات القمار شارب الخمر يجرى وراء شهواته وملزاته من النساء ، وهو ينفق فى سبيل ذلك كل ما لديه من مال ، فوجدت تلك الألفاظ مكانًا لها فى هذه الشخصية على النقيض من شخصية (عثمان عبد الباسط) لعلى الكسار ، والذى تتجلى فيه معانى الفضيلة والشرف والعفة والكرامة ، يبحث عنها ويحافظ عليها .فلم تجد تلك الألفاظ مكانًا مناسبًا لها في هذه الشخصية .

السفور ١٩٢٧ :

انشغل مسرح الكسار بقضايا الشعب ، ومن عجب أن من بين هذه القضايا قضية نعيشها الآن وتشغل مساحة من حوارنا ، ولم

---

(١) مجلة المسرح عدد ٢٧ ١٩٦٦ .

يتطرق لها مسرح اليوم ، وقد تناولت الأفلام في ذلك العصر هذه القضية ما بين مؤيد ومعارض ، مما زاد من حيرة الشعب وهى قضية السفور والحجاب ، وفى أى الطرق يسير ، وتصور لنا إحدى المجلات ذلك الموقف على لسان أحد أفراد الشعب قائلاً : حضرة الأستاذ الفاضل مجلة ألف صنف الغراء ، تحية وسلامًا ،أتقدم لحضرتكم بهذا السؤال راجيًا عرضه على قراء جريدتكم الغراء ، قامت ضجة فى مصر بين أنصار السفور والحجاب ، ثم لم تسفر عن نتيجة والآن نجد الخلاعة متغشية فى المحجبات أكثر من السافرات فما رأى حضرات القراء فى أيهما أفضل المحجبة أم السافرة ؟[1] .

ويخرج على الكسار على جمهوره بمسرحية تحمل اسم (السفور) ليهدى شعبه ويضع له حلاً لهذه الحيرة والتساؤلات ، ويوضح له جوهر القضية فى أبسط الكلمات وأعمقها ويوضح له أن هناك فرقًا بين السفور والبهرجة ، أو الخلاعة المرفوضة وليس فى السفور الطاهر البرىء ما يشين المرأة ، ما دامت محافظة على شرفها وكرامتها وعفتها ، فهو رمز كمالها وعنوان نهضتها ، وأن القضية هى منهج وأسلوب فى الحياة ، وهو ما لم تحققه الأفلام ، وقد اختار فى مسرحيته للزوجة المتطلعة للسفور اسما يعبر عن المعنى المراد توصيله إلى الجمهور « عفيفة » وكم كانت كذلك فى مواقفها التى تحكيها لنا سطور المسرحية :

عفيفة : الله مالك كده النهاردة .

---

(١) مجلة ألف صنف ٢٢ فبراير ١٩٢٧ ص ٧ إسماعيل فكرى أباظة .

عفت : ماليش ، بس السفور اللى أنت طَلْعَالِي فيه أنا خايف من نتايجه أوى .

عفيفة : يا سلام عليك انت حنفضل متأخر كده لإمتى .

عفت : متأخر إزاى ؟ .

عفيفة : معلوم ، أنا واحده مبدئى السفور وشارطه عليك بكده قبل ما تتجوزنى ، الدنيا اتغيرت ولازم إحنا كان نتغير وياها ، بلاش كلام فارغ .

عفت : تتغيروا ، يعنى ما تتغيروش إلا بالرقص والبهرجة دى اللى انتو طالعين لى فيها .

وديع : لا لا يا عفت بيه ، أنا أفتكر أن الهانم ما تقصدشى بالسفور إنه البهرجة اللى بالك فيها لأ السفور شيء والبهرجة شيء تانى .

عفت : يعنى إيه ؟

وديع : معلوم لأن البهرجة القبيحة السافلة اللى بتفسد أخلاق الشباب استجارت منها حتى الأمم الأورورباوية ، اللى من عاداتها السفور وفرضت العقوبات الشديدة على اللى يستعملها .

عفيفة : ايوه ومنعته من دخول الكنايس علامة على استهجان البهرجة الممقوتة . لكن السفور الطاهر البرئ هو رمز كمال المرأة وعنوان نهضتها ومظهر احترامها وحصن كرامتها .

ويأتى موقف فيه درس (لجميل) الشاب صديق العائلة الذى ساوره سوء الظن فى (عفيفة) وأراد أن يفعل فيها سوءًا فلقنته درسًا لن ينساه فى الأخلاق والفضيلة .

جميل : غريبة . مش تقولى لى إيه اللى حصل منى يا هانم ؟ .

عفيفة : منتاش عارف إيه اللى حصل موش بزيادة عملك الدون اللى عملته دى .

جميل : إيه عملت إيه ؟ ، موش كتر خيرى كان اللى كنت حوديك عند عمتك .

عفيفة : اعمل إيه عند عمتى يا قليل الأدب ، موش انت اللى اخترعت الجواب الزورده بفكرة إنى واحدة من إياهم ، اهى ده شىء ، فهمتى تمام أن السفور اللى بيقولوا عليه ده لسه ماجاش أوانه .

جميل : ليه بقى ؟

عفيفة : معلوم ما دام فى الأمة شباب فاسد زيك كده يدعوا التربية والتمدن وهم فى الحقيقة أحط المخلوقات ينهشوا الأعراض ويغروا البنات ويتعدوا على كرامة الستات ولا يختشوش على عرضهم ، يدعُوا تحصيل الأدب وهمَّا مفيش أدب عندهم ، همَّا دول الميكروب القاتل فى جسم الأمة . يأخروا نهضتها للمساواة بالأمم الراقية اللى تعرف تعيش وتتمتع بالسعادة ونور الحرية .

جميل : معلش سامحينى يا هانم .

ويفيق الشاب اللعوب على كلام عفيفة ، ويعود إلى رشده وصوابه وهنا يتفجر موقف غنائى (دوتو) بين جميل وعفيفة يضع النقط فوق الحروف ويزيد من شرح المعنى .

جميل : آه آسف صحيح أخطيت
ورجع ضميرى يتألم
عندك وأدينى رأيت
الجاهل إزاى يتعلم
إن المصايب والفجور
لا هى بالحجاب ولا بالسفور

عفيفة : شىء بالرضا للمفرضة
الخاينة مبدؤها الشرور
لو يحجزوها بألف سور
والحرة أولى بها القبور
من عار يسكنها القصور

ويأتى على لسان « عثمان » فى نهاية المسرحية الدرس المستفاد مستخدمًا تلك الكلمة « الدرس » :

عثمان : ودلوقت يا جماعة حيث أن المسألة انتهت على خير ، لازم كل واحد يأخد له منها درس ينفعه فى المستقبل ، بس يا هوانم اعملوا معروف لايموها شويه ، وابعدوا عن البهرجة

الفاسدة دى اللى بتطمع فيكم أخس الشباب علشان نعيش بشرفنا ونموت بشرفنا .

وتسجل أقلام النقاد هذه السطور عن تلك المسرحية :

جميل أن تتقدم فرقة تمثيلية برواية كهذه تحاول بها إفهام الشعب حقيقة السفور ، وتفرق بينه وبين البهرجة ، وتطبع فى أذهان الناس صورًا اجتماعية ، لم تكن تفهمها من قبل ، وجميل أن يسمع الشعب من زوجة تأنيبًا مرًا لفتى عرض عليها أن تكون خليلته ، ولحنًا فيه عبرة وعظة ، فيه شرف وعفة[1] .

نصيحة عالهامش ١٩٢٨ :

ثم يقدم الكسار مسرحية أخرى من نفس الطراز جعل عنوانها (نصيحة عالهامش) وفيها درس وتحذير للآباء والأمهات بالعدول عن العادة السيئة المتفشية ، والتى كانت تهدد المجتمع والأسرة المصرية فى ذلك العصر ، فهم لا يحسبون حسابها وعواقبها بل كل ما يهمهم وشغلهم الشاغل هو الحصول على المال فقط فكانوا يزوجون بناتهم من رجال طاعنين فى السن ليس بينهم وبينهن رابطة حب أو وفاق ، وليس بينهم وبينهن تناسب فى العمر ولا ائتلاف فى الأذواق فهى تأتى إلى الحياة التى تبتسم لها ، وهو ينحدر إلى آخرته التى تتعجله وتفتح له أحضانها ، مما كان يدفع بهذه الشابة إلى أن تبحث لها عن

(١) مجلة الفنون ١٩٢٧ ص ٩ .

شخص آخر ، تجد عنده ما يتفق مع ذوقها ، وتلقى منه ما تستمتع به من مطالب الحياة ، وكانت في النهاية هى التى تتحمل لوم المجتمع ، فكيف نلومها إذا سقطت أو زلت قدمها فى الهوة التى أعدها أبوها لها ودفعها إليه ، إنما هو الملام ، وهو نوع من المسرحيات تنبه إليه نجيب الريحانى ، بعد ذلك وحاول أن يقدمه فى مسرحياته في أواسط الثلاثينات عندما قدم فى الموسم المسرحى ٣٤ - ١٩٣٥ مسرحية (الشايب لما يدّلع) ، والتى تعالج نفس القضية وتتناول نفس المعنى ، وتسجل لمسرحية (نصيحة عالهامش) بعضًا من مواقفها :

المركيزة : أما صحيح مجانين أجوازنا دول .

الكونتيس : مجانين وبس ، هما بيفتكروا إنهم يتجوزوا ستات لسه شباب زينا وندفن نفسنا ويّا العواجيز دول كده بالحيا .

المركيزة : وأدحنا روخرين اخترعنا لهم علم الفلك ده اللى بيخلينا نبعد عن وشهم طول الليل وبتروح نسلّى نفسنا فى صالة الدانس دى اللى اسمها صالة المنتزة ، وأهم فاكرين من تغفيلهم إننا بنسهر فى الرصد خانة . علشان نرصد الكواكب .

الجميع : هى . هى . هى .

الكونتيس : لكن الحق موش عليهم هم ، الحق على أهلينا اللى ظلمونا ولا عندهمَ شفقة ولا رحمة .

وجوزونا لناس عواجيز زى دول ، أكل عليهم الدهر وشرب ،وده كله من طمعهم وحبهم فى الفلوس يا خى قطعوا وفلوسهم سوا .

ثم يأتي « لحن » على لسان هؤلاء الشابات فى كلماته لوم لهؤلاء الآباء والأمهات :

مـــين يلـومنـا فى همــــــومنـا	ده الشباب من طبعــــه عــزيز
إن حــــزنـا غصـــب عـــا	لمــــا نتجـــوز عـــواجيز
أبهـــاتنا باعونا للّى عنده فلوس	همّا دول ظنونا فى البلد دى جاموس
المـــــال هـو اللى عمـــــاهم	واحنا اللى اتعزبنـــا معـــاهم
عيشـــة الشايب مع بنت اليـوم	دى ظلموها يا ويل اللى جنوها
إن عـابت عيبهـــا يخـف اللوم	والحــق على أمهــــا وأبوهـــا

ويأتى فى نهاية المسرحية بالدرس المستفاد على لسان (بيبرون) ، وهى شخصية على الكسار فى المسرحية :

بيبرون : ودلوقت يا جماعة أنا حاقول لكم نصيحة عالهامش .

الجميع : أيوه نسمعها .

بيبرون : أولاً : اللي عنده بنت صغيرة وجميلة ما يضيعشى بختها ويخالف الطبيعة ويجوزها لعجوز زى صاحبنا .
ثانيا : إنه يجوزها لشاب يليق لها وسنه من سنها وتكون العينة من دى ، وآدى النصيحة اللى عالهامش أرجوكم تعملو بيها وتسمعوا نصيحتى لصالح العيلة والأمة .

البرنس : يعيش بيبرون .

الجميع : يعيش بيبرون .

« ستـــار »

آخر موضـــة ١٩٢٦ :

وهى مسرحية يرفض فيها الكسار علّة من علل ذلك العصر ، فى إحدى موضاته التى هبت على المجتمع المصرى ، من دول الغرب ولا تتمشى مع الشريعة الإسلامية ، وآداب وتقاليد المجتمع المصرى ويطالب فيها بالابتعاد عن التقليد الأعمى ، ويقول إن ما يصلح لغيرنا قد لا يصلح لنا .

وهذه العلة هى طلب الزواج عن طريق الإعلان فى الجرائد السيارة ، وكانت هذه هى بعض الإعلانات التى ظهرت فى مجلات ذلك العصر بطلب أصحابها الزواج(١) :

(أنا فتاة فى السابعة عشرة من عمرى ، أقيم فى منزلى وأشتغل بالخياطة ، دخلى الشهرى ١٢ جنيهًا ومن عائلة راقية أريد الزواج من شاب من ضباط البوليس يكون حسن السيرة والسلوك وعنوانى محفوظ بإدارة المجلة) .

« آنسة م . محمود »

(أنا شاب فى العشرين من عمرى موظف بوزارة الداخلية ، ولى شغف بالموسيقى والرقص ، أريد زوجة غنية من عائلة راقية

---

(١) أبو نواس .

بشرط أن تجيد القراءة والكتابة ، وتعرف العزف على البيانو وأشترط تبادل الصور) .

« حسين »

فتاة مسيحية يتيمة الأبوين صاحبة متجر فى العاصمة ، تريد الزواج من شاب مسيحى أو مسلم تكون أخلاقه حميدة ، تدفع (دوطه) قدرها عشرون جنيهًا ، وتشترط فى زوجها أن يكون موظفًا بأى وظيفة حرة على أن لا يقل دخله عن خمسة جنيهات شهريًّا) .

« آنسة : أ . س . ف »

ونظرًا لعدم صلاحية النص للاطلاع ، فقد أتلفه الزمن ، فإننى أكتفى بعرض ما جاء فى كتابة النقاد عن هذه المسرحية تحت عنوان (آخر موضة فى الماجستيك) ، إن هذه الرواية ذات مغزى معين تستعمل فى معرض النقد لعلة من العلل الاجتماعية ، وهذه المسرحية تنقد علة من علل (آخر موضة) فى البيئة المصرية ، وآخر موضة أو (لاديرنيير دود) ، مخلوق معنوى هو معبود العصر الحديث وهو الفتنة التى تضل بالناس الطريق القويم ، بل هو الغواية الفاجرة تفسد الشرائع وتحطم الأنظمة ، وتريق ماء الوجوه وتقتل الضمائر الحية وقليلاً ما يسلم الشرف من الدنس والابتذال ، وآخر موضة التى جعلتها المسرحية هدفًا لها هو التخاطب ، وإعلانات طلب الزواج من الجنسين بواسطة الجرائد السيارة ، وليست هذه بدعة حديثة فى الغرب وإن كانت فى الواقع حديثة فى مصر ، فلا يصح القول

بأن ما يصلح لهم يصلح لنا وما ألفوه هم حتم علينا أن تألفه نحن ، في مصر تقاليد وفيها شريعة إسلامية ورجعيون ومصريون ، وهؤلاء مصالحهم الحيوية والاجتماعية مرتبطة بعضها ببعض ، تمام الارتباط ، تحت ظل تلك التقاليد والشريعة فلا يمكن أبدًا أن يعيش فى هذا الوسط شيء لا يتفق مع مزاج الجميع ، وترضى منه الشريعة والتقاليد وإذا نشأ أو عاش شيء يدعو إلى الخلاف والتفرقة ، فإنما هو معول من معاول الفساد الاجتماعى يفكك روابط البيئة ، ويقطع أسباب صلتها ويهدم صروح تلك الشريعة والتقاليد ، وحسبك أن فسادًا من هذا النوع طريقة التخاطب وإعلانات الزواج بواسطة الجرائد ، ونقف اليوم عند هذا الحد لنعود إلى نقد الرواية والتمثيل غدًا[1] .

نادى السمر ١٩٢٦ :

وهى مسرحية من نفس الطراز فيها درس وتهذيب للأخلاق ، وعبرة وعظة وتسجل عنها بعض الأقلام قائلة : تصور هذه المسرحية الحياة الزوجية القائمة على أساس حسن التفاهم والوفاء المتبادل ، وكيف أن الزوج الذى يتنكب عن الفضيلة والشرف ويخون زوجته لا يكون نصيبه إلا جزءا وفقًا لعمله ، وأن تهيئ له المقادير ذئبا من الرجال يعبث بشرفه وكرامته كما عبث هو بكرامة الآخرين ، وفيها عظة بالغة تقرع آذان الشباب المفتون ، وتذكّر كل منكب منهم على شهواته ، وسار فى نزواته أنه متى أتيح له أن يتزوج فليودع أيام العبث والمجون

---

(١) كوكب الشرق ١٠ مارس ١٩٢٦ محمد عبد المجيد حلمى .

وداعًا أخيرًا ثم يتقبل حياة الاستقامة والشرف ، وأنه إذا عزم يومًا خيانة زوجته فليقدِّر ، أنها ستخونه أيضًا والجزاء من جنس العمل ، إنها رواية كثيرة المفاجآت ملتهبة العواطف استولت على عقول النظارة ، واسترعت انتباههم فصلاً فصلاً بل كلمة كلمة وتملكت مشاعرهم[1] .

المطامع ١٩٢٧ :

أجد على نسخة التلقين لتلك الرواية التى ستعرض على الجمهور ، ألمح شطبًا بالقلم الرصاص من جانب إدارة الفرقة على كل عبارة وحوار ، يحمل معنى أو إيحاءة خارجة لتطهير الكوميديا من تلك الشوائب التى علقت بها منذ البداية ، ففى صفحة ١٣ من نص الرواية تم إلغاء الحوار الدائر بين (كيومو) و (جاهر) التلميذ والأستاذ الآتى :

كيومو : طب موش تيجى يا أستاذ تقعد فى أوضة المذكرة .

جاهر : لأخلينا هنا ناخد الدرس ع الواقف كده فى البوفيه أحسن تزوغ منى تانى .

وفى صفحة ٣٠ تم إلغاء الحوار الدائر بين (البرهمان) ، (كريمة) و (جاهر) الآتى :

كريمة : لأ أنا طلبى بسيط جدًّا يا مولاى .

---

(١) ألف صنف ١٤ مايو ١٩٢٦ ص ١٤ – ١٥ محمود طاهر العربى .

البرهمان : بسيط ولاّ موش بسيط أنا أقسمت أنى أنفذه .

كريمة : كل اللى أنا طالباه جوز لى يا مولاى .

البرهمان : جوز إيه ؟

جاهر : جوز كوارع .

البرهمان : يعنى عايزه تتجوزى .

وفى ص ٣٣ من النص حيث يدور الحوار بين (البرهمان) ، (كنغو) .

البرهمان : وأنت يا كنغو روح حضر التعاليق علشان الفرح حالاً .

كنغو : أمرك يا مولاى . أنا أروح أحضرلك العليق حالاً .

وقد حرف كلمة « تعاليق » أى الزينة إلى كلمة « عليق » وهى كلمة تعنى تقديم الطعام للحيوانات وقد تم شطب عبارة (أروح أحضرلك العليق) وأكتفى بعبارة أمرك يا مولاى فقط .

وفى ص ٤٥ فى حوار بين « البرهمان » ، « جاهر » .

البرهمان : إيه فيه حاجة يا أستاذ جاهر ؟

جاهر : فيه إيه يا مولاى الحمار ده أخلاقه فسدت خالص (ويقصد هنا تلميذه) .

وقد تم شطب وإلغاء (يا مولاى الحمار ده) وأعلن عن قصده مباشرة وحل محلها كلمة (الواد تلميذى) وعن ذلك التطور الذى أدخله الكسار على المسرحية الكوميدية من تنقية الشوائب التى علقت

بها ، وكانت تلك المسرحية نموذجًا لذلك تسجل الأقلام عنها قائلة : إن هذه الرواية بعينها رواية (زباين جهنم) ، التى كان أمين صدقى قد ألفها لبشارة واكيم قاصدًا بأن يقضى بشخصيته على شخصية الكسار ، فتناولها حامد أفندى السيد ، وحذف منها كثيرًا من النكات البلدية والكلمات الخارجة عن حدود الذوق والأدب ، وغير اسمها ، وتولى تمثيل الدور الهام فيها الممثل المحبوب على الكسار ولا يسعنا قبل إتمام الكلام عن هذه الرواية إلا إعلان إعجابنا وسرورنا لتلك الروح الجديدة التى ظهر بها الكسار وفرقته فى هذا العام ، فلقد كانوا فيما سبق لا يعتمدون فى إخراج الروايات إلا على النكات المتبذلة والفكاهات الخارجة عن الحد ، ويكتفون بإضحاك الجمهور فحسب . أما فى هذا العام بعد انفصال أمين صدقي فقد أصبحوا يفكرون فى الموضوع قبل النكت ، وفى المغزى قبل الإضحاك ، ويكفى أن يقف الكسار على المسرح ليضحك من يهوى الضحك ويسر من يرغب فى السرور[1] .

« قفشتك » ١٩٢٧ :

تأليف حامد السيد وأزجال بديع خيرى ، وهى من نوع الأوبرا كوميك ، وقد خلا النص من قلم الرقيب اللهم إلا بعض الكلمات التى لا تندرج تحت قائمة الكلمات الخارجة ، ولكن يبدو أنه لابد أن يثبت الرقيب وجوده وإن لم يحتج الأمر ، وفى معرض النقد لهذه

---

(١) الفنون ٢٢ مايو ١٩٢٧ ص ٩ .

الرواية يسجل الناقد قوله : دعاني صديقي ليلة الجمعة لمشاهدة التمثيل على مسرح الماجستيك ، وكانت رواية جديدة فى أول ليلة لها هى رواية « قفشتك » فرحبت بالدعوة بفرض أن أروح فيها عن نفسى ، وأقف فيها على مبلغ ما وصل إليه جهد صاحب هذا المسرح وبدأ التمثيل ، فإذا أنا أمام نوع جديد من الروايات ، هو بلاشك أرقى كثيرًا مما تعودت رؤيته فى الماضى ولقد أعجبنى فى هذه الرواية بصفة خاصة ،حسن سبكها ، والبعد كل البعد عن القول المبتذل ، وقد كان هذا الابتذال دأب الكثيرين من المؤلفين ، أما مؤلف هذه الرواية ، فقد أرانا السبيل إلى النكتة البريئة والفكاهة الأدبية تأتى من الحيرة والارتباك ومدهش المباغتات[1] .

وينتقل الكسار بفنه متطورًا على مسرحه الماجستيك ، بتقديم نوع آخر من المسرحيات لم يكن تقديمه مألوفًا على المسارح الكوميدية حيث يقول فى إحدى مذكراته[2] :

ولم يألُ جهدى على تقديم المسرحيات الفكاهية فحسب ، بل قدمت نوعًا آخر من المسرحيات مثل أوبريت « وردشاه » و « عمرو بن العاص » وجاء ذكر هذه المسرحيات على سبيل المثال وليس على سبيل الحصر .

---

(١) ألف صنف وراء الستار ص ٦ م عبد القادر مدرس .

(٢) وهى مذكرة وجدت ضمن ملف المستندات مرفوعة إلى حضرة صاحب العزة مدير إدارة التسجيل الثقافى بتاريخ ١٩٤٨/٢/٢١ يسجل فيها باختصار تاريخ حياته الفنية .

وردشاه[1] – ١٩٣٠ :

وفيها يطوع الكسار الكوميديا ويسخرها لتقديم هذا النوع من المسرحيات ، التى تظهر فيها المواقف المأساوية ، ولكنها لم تخل من أسلوب الكسار الضاحك الساخر فى بعض المواقف ، كما عمد مؤلفها بديع خيرى إلى استخدام الفانتازيا ، وفكرة المسرحية تحمل المعنى المعروف : « اتق شر من أحسنت إليه » ففيها مقارنة بين الإنسان والحيوان متمثلا فى الكلبة ياسمينة فكم كانت مخلصة وفيه لصاحبها (عم زيتون) بينما كان الإنسان خائنا ناكرًا للجميل لمن هو سبب فى نعمته وفى المسرحية ، درس يأتي على لسان (عم زيتون) ، وملخصها أن « وردشاه » أميرة من أميرات الأندلس ، تزوجت من الأمير غالب والى إحدى المقاطعات هناك ، وكان جيش الأسبان قد بدأ يتحرك لمهاجمة حدود العرب ، فاستدعى الأمير غالب لملاقاته على رأس جيش كبير وقبل أن يترك الديار اختار وزيره « نذير » ، ليحل محله فى غيابه وكان هذا الوزير يحب « وردشاه » ولكن لا يستطيع التصريح بما فى قلبه ، فما كاد الأمير يبتعد بجيشه حتى خلع « نذير » ثوب الرياء الذى التحف به ، وظهرت نواياه الخفية فراود الأميرة عن نفسها ، ولكنها احتقرت ذلك العرض وردت

---

(١) وهى المسرحية الوحيدة التى سجلها على الكسار بصوته للإذاعة قبل وفاته بقليل وقد أخذ عنها السيناريست إبراهيم عبد الرازق التمثيلية التليفزيونية (عفيفة) تتخذا هذا العنوان من مسلك الأميرة « وردشاه العفيفة » وكان أول عرضها على مسرح الماجستيك يوم الخميس ٦ نوفمبر ١٩٣٠ .

الوزير خائبًا ، فلم يجد يدًّا من أن يكتب للأمير بأن زوجته خانت عهده ، واتخذت لها من الأتباع خليلاً من دونه ، فتسلم « نذير » بعد ذلك خطابًا من ولى نعمته الذى مدَّ له يد العون والمساعدة يأمره فيه بقتل الأميرة ووأد طفلها ، ويلقى « نذير » أميرته فى أعماق السجن حيث وضعت مولودها ، ولكن الله يبعث لها مربيها عم زيتون » وهى شخصية الكسار فى المسرحية فينقب جدار السجن ، ويهرب بها ، لينقذها ويتكشف فى النهاية سر الخائن « نذير » الذى لقى حتفه جزاءا لما صنع كما تحكى سطور الرواية حيث تظهر فى الفصل الثانى « وردشاه » فى السجن :

وردشاه : آه يا إلهى ارحمنى برحمتك والطف فى قضاك ، وعنّى بقوتك على احتمال الشدايد انت موجود يا إلهى فى سماك ولا ليش معين سواك ، أشكو إليك حالى ، أنا الضعيفة . أنا المظلومة أنا البريئة ، وأنت القوى العادل المنتقم ، انتقم لى يا إلهى من « نذير » الظالم ، آه ياولدى . آه يا مسكين . آه يا تعيس . يا ريتك ما اتولدت ولا انقسملك تشوف بعينك نور الدنيا دى الخداعة دار الأحزان والأوجاع آه بتبتسم يا حزين ، ابتسم وعزّى أمك المسكينة وسليها فى وحشتها على شماتة العدة وبعد أبوك الحبيب .

وتدخل عليها مسعودة حارسة السجن لتقدم إليها الطعام فتمتنع عنه !

وردشاه : آكل آل أكل إيه وشرب إيه من له نفس ياكل ولاَّ يشرب ،
دا لولا خاطر الطفل المسكين ده كنت أموت روحى وارتاح
من عيشتى المره المؤلمة ده آه يا إلهى إنت قادر تخلق لى
من الشدة فرج وترحمنى أنا وابنى المسكين .

ويفجر الموقف « لحنًا » تناجى فيه « وردشاه » ربها وهى فى السجن تطلب منه النصر والفرج :

لمــن أنا أشـــكى همومـى	غـيرك يا ربـى وأحـزانى
مـــابى هنا قلـــة نومـى	ومـــابى ذلـتى وهـــوانى
حكمـت فـىّ خاين دنىء	وأنا بين إيدى طفل وبرىء
إن كان صـيانة العفـــاف	تجلـــب لـى الإهـــانة
إنت مجـير الضعـــاف	إنت نصـــير الحـــزانى

ويأتى الفرج على يد « عم زيتون » الذى استطاع أن ينقب حائط السجن ويهرب بالأميرة « وردشاه » وقد بدأ عليه التأثر لوضع الأميرة لمولودها داخل السجن .

وردشاه : آه ياربى إيه ده شيطان . فين السجانة تيجى تشوف ده إيه

زيتون : (من الخارج) : « وردشاه » يامولاتى « وردشاه »

وردشاه : وردشاه ؟ إيه إنت إيه ؟

زيتون : أنا عمك زيتون

وردشاه : زيتون ؟ إنت فين ؟

زيتون : أنا بانقب الحيط .

وردشاه : آه ياربى . إياك ماحدش يطب علينا دلوقت

زيتون : (يدخل) : هى فين

وردشاه : أبوى زيتون .

زيتون : هى لازيتون ولاليمون يلّلا نهرب من هنا حالاً

وردشاه : فهمنى إنت وصلت لهنا إزاى ؟

زيتون : أنا جيت من ناحية النهر بواسطة واحد فلايكى صاحبى واهه منتظرنا بالقارب بتاعه يلّلا بينا نهرب قوام .

وردشاه : طب استنى لما اجيب ابنى .

زيتون : ابنك !! أنت ولدت هنا فى السجن ؟

وردشاه : إيوه ياعم زيتون .

زيتون : الله يؤذيه المؤذى . الله يجازى الظالم ياما نصحت جوزك وفهمته إن الراجل ده راجل غشاش ولا كان يقبل منى . ما شاء الله الولد شبه أبوه تمام . لا والمصيبة إنه بعت جواب فهمه حكايتك الملفقه مع سرحان وما كان من جوزك العبيط إلا بعت له يأمره بإعدامك إنت وابنك .

وردشاه : وايه العمل دلوقت ياعم زيتون .

زيتون : مافيش غير الهرب يا اللاّ مرّى من النافذة دى وأنا أناولك ابنك وأنزل وراك .

وردشاه : أنا خايفه لحد يظبطك .

زيتون : ماتخافيش علىَّ أنا مابابنش فى الضلمة .

وينكشف فى النهاية ستر « نذير » على يد « عم زيتون » وينتصر الحق على الباطل وينال نذير الخائن جزاءه ويأتى الدرس على لسان عم زيتون .

زيتون : يا راجل حرام عليك اتقى الله ماتتهمش الأبرياء .

نذير : ايه أبرياء بتقول . لازم بقى لك رجل فى الحكاية .

زيتون : لا لا لا يد ولا رجل ومع ذلك أنا أجيب لك شاهد يبرأنى ادخل ياواد يا سرحان (يدخل) .

نذير : يا خبر إسود .

زيتون : عايز شاهد تانى . ادخلى يا مولاتى « وردشاه » . ادخل ياعم بشير (يدخلان) . أهم ربنا بعث لك اللى فى القرافه كلهم .

غالب : هه ايه رأيك يا سيد نذير

نذير : غشنى الملعون بشير .

غالب : بشير اللى كلفته يجيب لك عنين زوجتى وقزازه من دمها .

بشير : وعارف قزازه الدم والعين دول اللى قدمتهم بتوع مين ؟

زيتون : عنين المسكينة الريتة كلبتي يا سمينة اللى حرقت قلبى عليها يحرق قلبك ، وأظن إن الفصل اللى حصل منك ده يعتبر درس لمولانا الأمير ومولاتنا الأميرة اللى وضعوا ثقتهم فى راجل غشاش ندل زيك .

وفى معرض النقد للمسرحية يقول الناقد : « وردشاه » تعتبر تجربة جديدة أقدم عليها الأستاذ الكسار بقلب جرئ إذ أن الرواية لم تكن من النوع الذى اعتاد الجمهور أن يراه فى مسرح الماجستيك ، ذلك لأنها مأساة قوية تستدر الدموع من أولها لآخرها ، ومع ذلك فإن الفرقة قد أخرجتها ونجحت فيها نجاحًا بعيد المدى ، كان أحسن رد على من يرمونها الجمود وبالاقتصار على نوع واحد لا تتعداه .

لقد كنت أرى جمهور الكسار ، وللمرة الأولى ، يجلس فى خشوع وصمت متأثرًا باكيًا من فرط ما يشاهد والدموع منهمرة من المآقى ، وفضلاً عن ذلك فقد حوت الرواية عظات بالغات ، كان الجمهور يتقبلها قبولاً حسنًا ، ويستوعبها من كل شعوره ، فهذا الذى أؤتمن خان ، وتلك الأميرة المنكوبة التى حافظت على عرضها أن يلوثه مجرم أثيم ، ولقيت فى سبيل ذلك أقصى ما يتحمله إنسان من عذاب وآلام ، حتى إذا كان الختام ولقى القصاص العادل ، انفرجت الثغور ، وارتاحت القلوب هذه آيات رأيناها فى رواية الكسار ورأينا الجمهور يرتاح إلى ذلك الانتقال المفاجئ الذى نعتقد أن الفرقة ، ستواصل سبيله وتعمل على الإكثار من ذلك النوع الجديد الذى يحوى من العظة ، ويحمل من العبرة ما يرقى مدارك العامة ، ويرفع

من شأن جمهور المسرح الكوميدى ويكون أكبر الأثر فى التكوين الخلقى[1] .

عمرو بن العاص ١٩٣١ :

ومن خلال التعرف على النص المسرحى لأوبريت عمرو بن العاص يتضح لنا مدى تغير على الكسار وتلونه فى تقديم فنه ، فلم تكن المسرحية من النوع المألوف تقديمه على مسرحه « الكوميديا » ، وإن احتفظ على الكسار بدوره الكوميدى فى المسرحية ، فهو الذى تشع منه روح الفكاهة بين الحين والآخر دون خروج عن الإطار العام للمسرحية ، كما أنه هو المحرك لأحداثها ، ومن ذلك يتضح لنا مدى قدرة على الكسار وفهمه وإدراكه لطبيعة فنه الذى أمكن أن يسخره ويطوعه فى تقديم كل ما يريد .

وهى مسرحية تاريخية تحكى لنا بطولات العرب وانتصاراتهم على الرومان وفتح مصر بقيادة عمرو بن العاص ، وفى أرض مصر يلتقى المسلمون بأقباطها ويرفعوا عنهم الظلم الواقع عليهم من الرومان ، وينشروا دين العدل والتسامح ، وفى نهاية المسرحية نجد دعوة صريحة إلى الوحدة الوطنية بين صفوف الشعب مسلمين وأقباط . وهو ما كان يسعى الاستعمار إلى تحطيمه ونشر سياسة فرق تسد .

وقدمت المسرحية فى أربعة فصول ويدور الحوار فى المسرحية

---

(١) مجلة الدنيا المصورة ١٦ نوفمبر ١٩٣٠ ص ٢٢

باللغة العربية الفصحى جاء على لسان عمرو بن العاص بجانب اللغة العامية للمسرحية ، كما امتلأت بالتراتيل والآيات القرآنية التى جاءت على لسان الكاهن بطريرك الأقباط وعمرو بن العاص أمير العرب .

والجدير بالذكر أنه قد أصدرت السلطات بعد العرض الأول للمسرحية الأمر بإيقافها بدعوى أنه لا يصح أن يقدم مسرح كوميدى مثل هذه الموضوعات الحساسة ، ولكن على الكسار لم يكن ليقف مكتوف الأيدى أمام هذا الأمر ، بل سعى إلى تشكيل لجنة خاصة لمشاهدة المسرحية ثم الحكم عليها وكان له ما أراد ، وتم تشكيل لجنة من بعض رجال الأزهر والكنيسة والداخلية التى حضر عنها هارون سليم نائب مدير عام الأمن فى ذلك الوقت ، وبعد مشاهدة المسرحية صفق لها الجميع استحسانًا وإعجابًا لمقدرة الكساد فى تقديمه على مسرحة الكوميدى لمثل هذا الموضوع دون خروج أو مساس ، وأمرت اللجنة بفتح أبواب « الماجستيك » عن مسرحية عمرو بن العاص .

ومن الغريب أن تلك القضية التى قدمها على الكسار على مسرحه منذ أكثر من ستين عامًا فى هذه المسرحية (الوحدة الوطنية من المسلمين والأقباط) تعلو وتطفو فى أيامنا هذه ، وتحتل حيزًا كبيرًا من أفكارنا ومساحات واسعة من كتاباتنا بل وبلغ الحد إلى أنها أصبحت قضية تشغل بال المجتمع وتأخذ فى بعض الأحيان أشكالاً خطيرة . ورغم هذا لم يتنبه إليها ولم يتناولها مسرحنا الكوميدى اليوم كما تنبه إليها وتناولها مسرح على الكسار فى الزمن البعيد . وفضل مسرح

اليوم أن يعيش عابثًا لاهيًا فيما يقدم من إسفاف وابتزال فى كثير من الأحيان .

أدوار المسرحيـة

عدد	رجال	شخصيات	عدد	سيدات
١	عمرو بن العاص	أمير العرب فاتح مصر	١	أرمانوسة
٢	الضابط	رومانى ضابط للجباية	٢	بربارة
٣	حنا	مزارع قبطى		حاشية بينهم نساء
٤	أوركاديوس	قائد عام رومانى		فى العرب ونساء
٥	أبوميامين	بطريرك الأقباط		للرومان
٦	رهبان عدد ٢	شمامسة		
٧	مرقس	خادم لأومانوسة		
٨	الرسول	جندى		
٩	يوكنا	رومانى حاكم حلب		
١٠	وردان	عربى وزعيم		
١١	الجريح	قبطى		
١٢	عبد الله	الكسار – عربى كوميك		
١٣		رسول عربى		
١٤	استفانوس	قبطى		
١٥	المقوقس	الحاكم المقيم للحكومة رومانى		
١٦	جنود رومان	اللزوم – وعرب اللزوم		
١٧	ضابط رومانى	ملازم فى الجيش		
١٨	قائد رومانى	ثانى فى الجيش		
١٩	الأمير كيروس	حاكم مصر		

ويتضح ذلك من حوار المسرحية ومواقفها ، حيث يظهر عند رفع الستارعن الفصل الأول منظر قرية (الفرما) ، بيوت من الطين يحيطها نخيل وكروم ، على اليمن باب دير صغير ، وجنود الرومان ينشدون لحنًا يتغنون فيه بأمجادهم وعظمتهم ، ثم حوار بين القائد والضابط الرومانى ، وحنًّا المزارع القبطى :

القائد : خلاص جمعتوا الضرائب المطلوبة كلها ؟

الضابط : إيوه خلاص ماعدا كام واحد بيدعوا أن ماعندهمش فلوس لكن يستحيل ، أنا لازم أخليهم يجيبوا طلباتنا من تحت الأرض ... أهو البيت دا مثلاً ... .

القائد : ماله ؟ !!

الضابط : بيت راجل عجوز من الجماعة اللّى لسه مادفعوش حاجة وبيدعى إنه معدم خالص ولا عندوش شىء لكن أنا حاورى سيادتك دى الوقت إزاى حاخليه يجيب الفلوس دى حالاً ..

القائد : طيب هاته لنا علشان أنظر فى أمره بنفسى .

الضابط : أمر جناب القائد (يتجه وينادى) يا راجل ياحَنًّا ... ياحَنًّا .

حَنًّا : نعم يا سيدى ..

الضابط : اخرج هنا كلم جناب القائد .

حَنًّا : (وقد دخل) حاضر يا سيدى ... نعم .

القائد : حضرة الضابط بيقول إنك ممتنع عن دفع الفلوس المطلوبة منك لحد دلوقت صحيح يا راجل ؟

حَنَّا : لا يا سيدى أنا موش ممتنع بس ماعنديش .

القائد : ماعندكش ازاى يا راجل انت .

حَنَّا : ماعنديش يا سيدى ، لأن محصول أرضى وبستانى خدتوه علشان تموين الجيش بتاعكم ، ولا خليتوليش حاجة أبيعها وأسدد منها المطلوب منى .

القائد : ما هو طبيعى إننا نأخذ محصولك علشان نديه للعساكر الرومانية اللى جايه هنا علشان تحميك وتدافع عنك .

حَنَّا : طيب ومدام خدتوا المحصول حدفع منين يا سيدى ؟

القائد : موش شغلنا ، المهم دلوقت إنك تدفع المفروض عليك .

حَنَّا : طيب أمهلونى شوية وأنا أروح أستلف الفلوس دى بالفايظ وأجيب هم لكم .

الضابط : اهو كده دلوقت بقيت راجل طيب روح هات الفلوس وتعالى يا شاطر ، ولا تنساش تجيب وياك جمدانة خمر قديمة لجناب القائد .

حَنَّا : طيب حاضر (يخرج)

كما تصور المسرحية فى حوار دائر بين القائد وبطريرك الأقباط الراهب أبوميامين ذلك الظلم والاستبداد فى جمع الضرائب :

أبوميامين : نهاركم سعيد يا أولادى .

القائد : نهارك سعيد ياسعادة الراهب إياك تكون لقيت فى الدير ده إيراد كويس .

أبوميامين : على كل حال موش أنا المختص بإيرادات النذور ، فيه واحد مختص لصندوق النذور ، يأخذ الفلوس منا ، ويوزعها على الفقراء أول بأول .

القائد : على كل حال .. الجيش الرومانى له نصيب فى فلوس النذور دى وخصوصًا دلوقت لأنه فى حالة حرب مع العرب بسبب دفاعه عنكم وعن بلادكم .

أبوميامين : لكن أناباقولك إن الفلوس اللى بتيجى بتتوزع على الفقراء أول بأول .

القائد : كلام فارغ انتوا يظهر إنكوا نسيتوا إيه هم الرومان ، وإيه اللى يقدروا يعملوه معاكم .

وهنا يأتى رسول إلى القائد يخبره بانهزام الجيش الرومانى وانتصار العرب ودخولهم (الفرما) .

أبوميامين : يركع فى الجهة التى فيها باب الدير رافعًا يديه لله قائلاً المجد لله فى العلا وعلى الأرض السلام وبالناس المسرة .

ويدخل العرب رجالاً ونساء ، ويهرب القائد والضابط إلى الدير وينشدون لحنًا عربيًا :

العرب :

مرحى مرحى جاء النصر	ولقد أضحى وله عمرو
وكفانا الدهر حوادثه	لله على هذا الشكر
فطلب النصر ولو أن العدا	شيدوها فى بروج من حديد
فى سبيل المجد نستحلى الردا	كلنا أسد لنا بأس شديد

ويدخل عمرو بن العاص مناديًا بالنصر مرددًا بعضًا من الآيات القرآنية :

عمرو : نصرٌ من الله وفَتْحٌ قَرِيب .

الجميع : نصر من الله وفتح قريب .

عمرو : إن ينصُرْكُمُ الله فلا غالبَ لكم ، وإن يَخْذُلكُمْ فَمَن ذَا الَّذِى ينصركم من بعدِه وعلى الله فليتوكّلِ المؤمِنون .

الجميع : توكّلنا على الله .

عمرو : عباد الله ، لقد فتح الله علينا ، وهزمنا الرومان ، وما النصر إلا من عند الله ، ودخلنا هذه القرية ونحن نجهل ما يضمره لنا قبطها ، فإن اعتزلوكم فلم يقاتلوكم وألقوا إليكم السَّلَمَ فما جعل الله لكم عليهم سبيلاً ، وإن بادءوكم بالعدوان فردوا عليهم ما يبدون ،وقاتلوا فى سبيل الله الذين يقاتلوكم ولا تعتدوا ، إن الله لا يحب المعتدين ، أيها الناس : اغمدوا سيوفكم ، واجنحوا إلى السِّلْمِ حتى يقضى الله أمرًا كان مفعولاً .

وهنا ينادى على (عبد الله) ويظهر الجانب الكوميدى فى المسرحية من خلال تلك الشخصية للكسار ، كما تظهر الدعوة إلى التسامح والتآخى من جانب المسلمين تجاه الأقباط :

عمرو : عبد الله ... أين عبد الله ؟

عبد الله : (من الخارج) إيوه أدينى جاى أهو يا مولاى (يدخل) .

عمرو : عبد الله ..

عبد الله : مولاى ..

عمرو : اذهب ونادى فى الناس بالسِّلْم ، وأن العرب تؤمنهم على أولادهم وأرواحهم وأعراضهم ، وأنهم لا يحملون لهم عداوة ولا يضمرون لهم شرًّا .

عبد الله : حاضر يا مولاى .. يا إخواننا ياأهل البلد ، إن كان راجل أو حُرمه أو ولد ، الحاضر يعلم الغايب ، العرب ناس يعرفوا الواجب فما تخافوش على أرواحكم ولا أموالكم ولا أولادكم ، العرب ناس فنجرية مايلعبوش أم مكيه ولايكلوش فى الزبدية ، وعينهم فى الرزيه ، ولايعاملكوش معاملة جهنمية ولايخطفوش منكم العيش والغموس زى المناجيس أولاد المنجوس .

عمرو : ما هذا يا عبد الله ترفع عن السباب ، لا يُحِب الله الجَهْرَ بالسُّوءِ من القول إلاَّ مَنْ ظُلِم وكان الله سميعًا عليمًا .

عبد الله : حاضر يا مولاى .. ماهو بس أنا حاكم مقروص من الجماعة
الرومان دول ، وفى بطنى كل دوده ، ودوده منهم تبلع
جمل .

عمرو : لابأس ..

عبد الله : ومع ذلك أديني خارج أهلّلْ فى كل حته من غير شتيمة
ولا حاجة ، يا أهل الفرما إن جانا منك فقير أعطيناه أو جعان
وكلناه وإن . كده . يا مولاى ..

عمرو : أجل أجل ..

عبد الله : أو عريان كسيناه .. واللّى حرتوه الرومان بطّطناه ، والخوف
ممنوع والزعل مرفوع والرزق على الله يا عَدَوِى ، الأمان
ياخايفين ، الأمان يا مرعوشين ، العرب دخلوا منصورين ،
والرومان وقعتهم زى الطين ، والفاتحة ولا الضّالين ، الأمان
يا فقرا ، الأمان يا غلابة . انتصرنا على الجيوش النهاية .

وتأتى فى النهاية دعوة صريحة إلى الوحدة الوطنية بين صفوف الشعب وتشارك فى التعبير عنها بجانب الحوار كلمات اللحن الختامى للمسرحية :

يوم سـعيد يوم ما اتفقنا — مصـــــر فرحـانة بوفقـنا
قبطى مســـلم كله واحــــد — يســتحيل نرضـــى بفراقـنا
أرض الفراعنة والنيل بتاعنا — والأهرامات شاهدين علينا
بأن أحمـــد يحــب حَنّا — إلى الأبد بعـد ما اتصـافينا

تكوين الشخصية وتطورها

ويأتى تطور على الكسار بشخصيته الفنية التقليدية [عثمان عبد الباسط] ، موأليا لتطوره بفنه الكوميديا على خشبه مسرحه ، فى الوقت الذى كان يعانى فيه المسرح المصرى من شدة الأزمة ، التى تعرض لها بسبب الأزمة الاقتصادية وقبل أن أتعرض لذلك ، أود أولا أن أضع حقيقة تحت نظر القارئ والدارس ، أصحح بها ما جاء من افتراء بعض النقاد والكتاب حول شخصية الكسار [عثمان عبد الباسط] ، التى حقق من خلالها جانبًا كبيرًا من نهضة المسرح الكوميدى ، وكانت علاقة بارزة فى تاريخه الفنى فقد اعتبرها البعض نقدًا موجهًا إليه وعيبًا وقصورًا منه ، وأنه كان أثيرًا لتلك الشخصية مما جعل الجمهور يملّه ، ووصل الحد بهم إلى قولهم : إن تلك الشخصية كانت سببًا فى أفول الكسار ، وجاء ذلك على لسان من لم يروه على خشبة المسرح ، ولم يتابعوا مسيرته الفنية ، ولم يطلعوا على تراثه وتاريخه الحافل ، واكتفوا بترديد النقد السطحى وتناقل العبارات فيما بينهم فى كتاباتهم ، دون أن يكلفوا أنفسهم مشقة البحث والدراسة ، وإن كان ذلك النقد فى حد ذاته وسامًا على صدر الكسار ، جاء



على الكسار فى إحدى شخصياته المتطورة على خشبة المسرح .

تأكيدًا لمدى احتلاله بهذه الشخصية أذهان الجمهور ، حتى أصبح بعض هؤلاء النقاد والكتاب لا يرون على الكسار إلا فى شخصية [عثمان عبد الباسط] المتميزة .

ومن هذه العبارات تلك التى تقول : وفى اعتقادى أن العامل الرئيسى وراء أفول نجمه هو تمسكه بشخصيته المسرحية الخادم [عثمان] ، فعندما ملّ الجمهور شخصية « عثمان » لم يجد الكسار شيئًا يقدمه[1] ، وأنه قد عاش فى ثياب عثمان عبد الباسط ، ولم يحاول حتى أن يغير من أساليبه ، أو نكاته أو حركاته ، ويجعل تلك الشخصية تتمشى وروح العصر الذى يعيش فيه فملّه الجمهور سريع الملل[2] ، وفى هذا الصدد أسجل بعض ما سطرته أقلام معاصريه من النقاد والجمهور حول تلك الشخصية ، وما تركته من أثر فى نفوسهم ، ثم نستعرض بعض نماذج من شخصيته الفنية المتطورة المتمشية مع روح عصره على مر السنين ، من خلال تراثه المسرحى الذى لم تمتد إليه يد للبحث .

ففى معرض النقد لشخصية [عثمان البربرى] فى رواية الطميورة يقول الناقد : سبع سنين طويلة وعلى الكسار يقوم فيها بشخصية البربرى فما فشل ولا ملّ منه الجمهور لحظة هو روح خفيفة ، إذا ظهرت على المسرح تخطف أنظار المتفرجين وهو يفهم تمامًا جمهور النظارة ولا يأتى

---

(١) نجيب الريحانى وتطور الكوميديا دكتوره ليلى تسيم أبو سيف .
(٢) مجلة الهلال عدد ١٠ أكتوبر ١٩٦٧ توفيق حنا .

بحركة إلا وبعلم تأثيرها ، ولا يقول كلمة إلا هو يكفيها ، كما يجب أن تكون ، حتى تؤدى المعنى المراد بها ، وهو لا يحسن تمثيل دور البربرى فحسب ، بل جميع الأدوار الكوميدية الأخرى ولكن تفوق في الأولى ، وأصبح له في هذه الشخصية من الجمهور عشاقًا كم كنت بديعًا (يا بربرينو) وأنت ترقص رقصة الدلوكة في ختام الفصل الأول الطويل ، فقد ألهبت الجمهور عن طوله وجعلته يصفق طالبًا الزيادة وفي هذا مقدرة رغم عدم شهادة خصومك لك[1] .

وفي معرض النقد لرواية حكيم الزمان يقول الناقد : لا شك أن على الكسار هو الذى اخترع شخصية البربرى على المسرح المصرى ، وأخال أنه سيظل فيها المفرد العلم ، فهو ممثل خفيف الظل على المسرح ومحبوب من جمهوره إلى درجة أنه إذا وقف أمام المتفرجين ضجوا له بالتصفيق والتهليل ، أما إذا تكلم أو ضحك أو أثار أية إشارة فإنك ترى الناس وقد انطلقوا في الضحك لا يقون على وقارهم ، وأيديهم تمسح عن جفونهم دموع الضحك والسرور ، وقد مثل في هذه الرواية « حكيم الزمان » وكان هو كما يكون دائما ، وحسب المنصف أن يقول في وصفه : إنه هو الكسار وأن إنسانا يمثل شخصية واحدة خمس سنوات كاملة فلا يملها الجمهور ، لخليق بأن يقال عنه إنه نابغة بطبعه[2] .

---

(١) مجلة كوكب الشرق ١٢ أكتوبر ١٩٢٥ جمال الدين عوض .
(٢) مجلة الفنون – المسرح المصرى ٩ يناير ١٩٢٧ ص ٩ .

وفى معرض النقد لرواية [دولة الحظ] يقول الناقد : وفى أدائه لدوره « عثمان عبد الباسط » فى رواية « دولة الحظ » ، كان الكسار بديعًا ، بشكل جعلنى أندهش لهذه القريحة التى تخرج كل يوم نكاتًا مبتكرة ، فتحلى الرواية وكدت لا أملُ رؤيتها عدة مرات ، فقد تجلّى فى رواية دولة الحظ ، وظهرت مقدرته الفنية ، بكل معانيها ، ولقد أجاد فى تمثيل دوره إجادة جعلت الجمهور يهتف له فى ختام الرواية ولا ينتظر فوزًا أكثر من هذا الفوز لممثل[1] .

عثمان هذا شخصية أزلية ضمن الله لها الخلود ، بفضل على أفندى الكسار ، فقد اجتازت عصور التاريخ إنها شخصية أزلية خالدة ليس لضعيف مثلى من أهل الفناء أن يتحدث عنها ، إنى معجب دائمًا بعلى أفندى الكسار فى هذه الشخصية اللى على كل لون[2] ، فإن على الكسار لا يحتاج إلى تقريظ ، فقد أصبح ذكر اسمه مما يبعث السرور إلى القلب ، فما بالك به يخطر على خشبة المسرح فى كل حركاته وسكناته يصفق له الجمهور إعجابًا ولا يتمالك أحد وقاره من شدة الضحك ، فقد أصبح كوميكا بطبيعته مع عذوبة فى اللفظ ورقة متناهية فى النكات[3] ، هذا فضلاً عما نلمسه من تناقض فى أحكام دكتورة ليلى نسيم أبو سيف فى تقييم شخصية عثمان ، وكشكش

---

(١) التياترو عدد ٤ ص ١٢ ١٩٢٤ .
(٢) مجلة كوكب الشرق ١٢ مارس ١٩٢٦ ص ٣ .
(٣) مجلة ألف صنف ١٤ مايو ١٩٢٦ ص ١٤ .

بيه ، فهى تقول فى صفحة ٦٧ ، ٦٩ : إن الريحانى أقدر على الفكاهة من الكسار وأرحب خيالاً ، وتعد شخصية كشكش بيه أكثر أهمية من شخصية عثمان ، ومع ذلك - الكلام للكاتبة « لم يكن فى استطاعة الريحاني أن يصمد لمنافسته طيلة عمل فرقته بمسرح الريسانس ، وتعلل عجز الريحاني فى الصمود أمام الكسار بقلة إمكانيات مسرح الريحانى الفنية ، لتقديم عروض ضخمة » ثم تستطرد قائلة : إنه لم يتمكن من ذلك الصمود أمام الكسار إلا بعد انتقاله إلى مسرح (الاحبسيانا) .

ثم تعود وتقول عن الريحانى وهو على مسرح (الايحبسيانا) بعد أن قدم روايتى أم أحمد ، وأم بكير : على الرغم من أن هذه الروايات ، لم تكن أقل نضجًا من الطائفة الأولى إلا أنها لم تصمد لمنافسة استعراضات الكسار فى الكازينو ، وفى ديسمبر ١٩١٧ هبط احتياطى الريحانى إلى ٥٠ جنيهًا وفى صفحة ٨٩ تقول : إن الريحانى اضطر فى أوائل عام ١٩٢٢ إلى توقيع عقد مع إحدى شركات السجاير لتمويل فرقته لمدة ثلاثة أشهر نظير استغلال اسمه فى الإعلانات ، وظلت المتاعب تؤرقه وساءت حالته المالية مما جعله يفكر فى اعتزال المسرح ، وفى صفحة ١١٦ تستطرد قائلة : إن الفشل والإحباط ظلا مصدرًا للإزعاج للريحانى وكان مقدرًا أن يمر وقت طويل قبل أن يتمكن الريحانى من استجماع قواه والمضى فى طريقه قدمًا[١] .

---

(١) نجيب الريحانى وتطور الكوميديا د . ليلى نسيم أبو سيف .

بينما نجد الكسار على خلاف ذلك ، منذ بداية حياته الفنية فهو ثابت الخطى ينتقل من فوز إلى فوز ، ومن نجاح إلى نجاح ، وقد امتلأ مسرحه كل ليلة بالجمهور ولم تجد موطئا لقدم فقد أسعد شعبه بفنه وخفة روحه ، وتجاوبه مع جمهوره وهو ما لا يمكن أن يمحوه التاريخ أو الحقيقة فأى مقدرة ورحاية وأهمية للشخصية الأولى (كشكش بيه) عن الثانية (عثمان عبد الباسط) بعد ذلك .

ويبدو أن الكاتبة كان ينقصها الدراسة والبحث فى تراث وأعمال وحياة على الكسار من جانب ومن جانب آخر تحيزها للشخصية ، موضوع بحثها مما أوقعها فى عدم موضوعية الحكم حتى أنها تقول : عن فترة الكسار على كازينو دى بارى : إنه كان يقلد الريحانى بنجاح كبير بينما العكس هو الصحيح ثم تعود الكاتبة لتناقض نفسها بعبارة تقول فيها : كان الريحانى قد شاهد أحد استعراضات الكسار فى الكازينو فداخلته الثقة فى قدرته على إنتاج استعراضات ذات موضوعات جادة ومضمون مصرى ، وبعد هذا التردى الواضح فى الحكم ترمى الكاتبة فى النهاية فن الكسار بكلمة [سخافات] ، وتستكمل عبارتها قائلة : تكون أرفع بكثير من سخافات الكسار[1] .

وقد بدأ على الكسار فى تطويره لشخصيته الفنية رويدًا رويدًا ، ففى أوبريت (السفور) نجده يبتعد عن شخصية « عثمان عبد الباسط » حيث تخلى عن أهم سماتها اللهجة البربرية وأصبح

(١) نفس المرجع السابق ص ٦٦ ، ٦٩ .

يتكلم اللهجة العادية وإن كان قد احتفظ باسمه ولونه كما تغير مستواه الاجتماعى ، فلم يكن عثمان الفقير أو الخادم بل هو تاجر عظيم ذائع الصيت ، وقد ظهر فى لهجته استخدامه لبعض الكلمات الأجنبية متشبها بالطبقات الأرستقراطية ، ثم نجده يحاول أن يقترب من شخصيته التقليدية قليلاً عندما اضطرته ظروف صديقه الحميم « عفت » أن يطلب منه انتحال شخصية الخادم ، ليخرجه من إحدى المآزق التى تعرض لها ، وقد اضطرت نفس ظروف عثمان أن يحلق ذقنه لأداء هذا الدور ، وهنا يتخلى الكسار عن سمة أخرى من السمات الشكلية لتلك الشخصية ويعلن جمهوره عن ذلك التغيير :

الخادم : عثمان أفندى جه بره وبيسأل عن حضرتك .

عفت : خلّيه يتفضل . إيوه الحمد لله .

عثمان : (من الخارج) : هو جوه .

الخادم : إيوه اتفضل .

عثمان : (يدخل) : آه بونجور عفت بيه .

عفت : أهلاً وسهلاً .

عثمان : إزيك يا سى عفت ياللى كلك عفاف .

عفت : الله انت حاتقابلنى بمنطاش ولا ايه قوللى قوام قابلت روزا ؟

عثمان : بالطبع قابلتها مدام حضرتك بعتنى لها وبتطالبك بعطل واضرار يوم بليله فى بيت عملك .

عفت : الله أنا موش بعت لها فى الظرف خمسة جنيه هى عايزه منى أكثر من كده .

عثمان : لاما هى الست دى طالبه خمسين جنيه قيمة أتعاب العملية دى ، وحضرتك بعت لها ٥ جنيه إعمل عملية طرح وشوف الباقى كام ابعت لها وخلّص نفسك .

ويفاجأ عثمان بوجود بكير عم صديقه عفت الذى أفهمه بأنه لا يوجد معه أحد بالبيت فيقع عفت بدوره فى مأزق مما يضطره إلى تقديم عثمان كخادم بالبيت :

عثمان : الله . الله . إيه دول كان .

عفت : اسكت يا أخى دا عمى البنباشى بكير والست بتاعته .

عثمان : إخص .

خديجة : مين دا يا عفت بيه ؟

عثمان : دا . دا . دا السكرتير يا هانم .

بكير : سكرتير ؟ آه يعنى الخدام بتاعك ها ها ها . الظاهر عليه إنه لطيف المضروب .

عثمان : أنا خدام يا سى عفت (باندهاش) .

عفت : إيوه يا سيدى دا مؤقتا إيوه دا الخدام الخدام .

بكير : لكن انت إزاى تكون خدام ومطول دقنك بالشكل ده .

عثمان : لاما حاكم أنا خدام سنى .

بكير : روح احلق دقنك وجيب الشنطة الكبيرة اللى فتها فى مخزن المحطة وتيجى حالا .

عثمان : يا سيد أنا موش ححلقها إيوه علشان أنا مربيها من زمان وتمران فيها التربية .

بكير : إنت بتخالف الأوامر . طيب (ويضربه) .

عثمان : جاى الحقونى يا هوه .

وهنا يدخل الجميع ينشدون لحنا يعبر فيه عثمان عن فراقه لسمة أخرى من سمات شخصية عثمان عبد الباسط وهى ذقنه :

الجميع : يابو سمره إيه اللى جرى لك .
عمال تزعق كده ليه .
مجنون ولاَّ أبصر مالك .
متعفرت أوى على إيه .

عثمان : على دقنى يا هو على دقنى .

الجميع : ما لها يا عثمان سلامتها .

عثمان : أنا موش طايق تفارقنى .

الجميع : طب ما هى قاعدة فى حتتها .

عثمان : بتودعنى قبل ما تبرم وتطير .

الجميع : وازاى يعنى ده كلام فشر الفوازير .

وهنا يستنكف عثمان من مهنة الخادم بعد أن أصبح من كبار التجار :

روزه : الله ، إنت وديت دقنك فين يا سى عثمان ؟

عثمان : خدوها جماعة يتبخروا بيها .

عفت : طيب وإيه اللى مزعلك ، وانت دلوقت شكلك بقى شيك خالص موش كده يا مدموازيل ؟

روزه : يا سلام فى غاية الشياكة ، وخصوصا دلوقتى بقى شكله مسبوك ، وزى خدام تمام .

عثمان : اخرسى . خدام فى عينك قليلة الأدب .

عفت : الله . الله . انت زعلت يا سى عثمان ؟

عثمان : معلوم أنا أبقى راجل تاجر عظيم ، وكل الناس تعرفنى وتقول علىّ خدام !! .

فى رواية « المطامع » :

يتخلّى الكسار عن شخصيته التقليدية شكلاً وموضوعًا فهو يؤدى فى هذه المسرحية شخصية [جاهر] المدرس - الخوجه للتلميذ الأمير [كيومو] ، ويظهر على المسرح حاملاً عصاه وكتابًا ضخمًا فقد تغير مستواه الثقافى كما يحكى لنا حوار الرواية :

(يدخل البنات من الخارج يقلن لحنًا وفى أثنائه يدخل الأستاذ جاهر ويشترك معهن فيه) .

البنات : (بعد اللحن) إيه إلحق يا أستاذ :

جاهر : فيه إيه ؟

البنات : الأمير كيومو أهه .

جاهر : ابن ولى العهد .

البنات : أيوه تلميذك .

جاهر : طيب . يا لله انتو من هنا دلوقت أحسن دا واد مبصبصاتى وموش لازم يشوفكو هنا أبدًا .

البنات : طيب جود باى يا أستاذ (يخرجن) .

جاهر : جود باى ورحمة الله وبركاته .

كيومو : (يدخل) : ديهدا . انت فين يا أستاذ .

جاهر : أنا اللى فين ولاّ انت اللى بتزوغ م الدرس يعنى موش ممكن ناخد درس كده على بعضه أبدًا ، كله بالقطاعى .

كيومو : معلهش يا أستاذ . ما بقتش أزوغ بقى .

جاهر : طيب تعال أما اسمع لك الماضى .

كيومو : (ينظر للخارج) يا سلام إيه البنات اللى هنا دول .

جاهر : الله ، الله ، ايش دخّل الدرس فى البنات ؟ انا بقول لك سمع الماضى موش بص للمضارع (يمسكه من ودنه) .

كيومو : طيب اسأل يا أستاذ وأنا أجاوبك .

جاهر : اهه كده ، أما اسألك فى الحساب الأول .

كيومو : معلهش يا أستاذ خلّلى الحساب يوم ثانى واديني درس غيره النهارده .

جاهر : طيب خلّلى الحساب عليّ أنا ، هه . تحب ندرس لك فى إيه ؟

كيومو : فى الحب مثلاً .

جاهر : أهو ده اللى انت فالح فيه ، طيب اسمع درس الحب (يكح ويستعد) ، الحب ما الحب وما أدراك ما الحب ، الحب ينقسم ثلاثة أقسام : حب م الدرجة الأولى وده يسموه الحب المفتخر .

كيومو : حب مفتخر ؟

جاهر : وحب م الدرجة الثانية ويسموه السكندو ، وحب من الدرجة الثالثة وده اسمه الترسو .

كيومو : حب ترسو ؟

جاهر : إيوه وده صنف بطال خالص ، لأن الإنسان إذا تساهل وسكت على نفسه لحد ما يوصل الحب معاه للدرجة الثالثة لازم يموت حالاً .

كيومو : يا حفيظ .

جاهر : والحب ده بييجى للواحد إزاى بقى ؟

كيومو : إزاى ؟

جاهر : زى البرد بدون ما يشعر ، يعنى تنام طيب بخير ، وتقوم تانى يوم تلاقى نفسك واخد حب ويسجل له النقاد عن أدائه لتلك الشخصية قائلين : لقد أخرج على المسرح فصلاً من مدرسته فكّرنا بأيام كتاتيب وزارة المعارف ، ويعرف المدرس بعصاه الصغيرة ، وكتابه الضخم ودرسه السهل الظريف ، ما كان أجمله حينما وقف أمام البنات بقول ش وفتحه شا ، ش وخفضه شى ش وضمه شو اش فقد ظهر للناس جميعًا أن الكسار لم يتقن شخصية البربرى فحسب ولكنه يستطيع أن يخرج شخصيات مختلفة على المسرح ، ما دامت الرواية تحوز لديه إقبالاً ويقتنع بأنها تصلح للاظهار على الجمهور ، ويكفى الكسار أن الناس جميعًا حتى أعداءه يعترفون بمواهبه وعبقريته والفضل ما شهد به الأعداء(١) .

وفى رواية [قفشتك] :

نجد الكسار يؤدى شخصية أخرى تخالف شخصية عثمان عبد الباسط حيث يقوم فيها بدور [المتر توتو] المحامى ، وقد أصبح

---

(١) مجلة الفنون ٢٢ مايو ١٩٢٧ ص ٩ .

واحدًا من الطبقة المثقفة يتخاطب بأسلوبها ويتصادق مع أفرادها ، ويتضح ذلك من الحوار بين المتر توتو وصديقه ألفريد :

توتو : آه مسيو الفريد إنت جيت يا صديقى .

الفريد : إيوه . علشان مسافر العزبة بتاعتى النهارده ، وبما أنى عارف إن جنابك بتتغدى هنا كل يوم جيت مخصوص علشان أودعك .

توتو : مرسى يا عزيزى وحتغيب كتير هناك .

الفريد : غايته شهر ، اشوف محصول أطيانى ، وبعدين أرجع ، تحب تيجى ديابا تقضى لك كام يوم فى الأرياف علشان تغير هوا يا متر ؟

توتو : صدقنى يا عزيزى كنت أود ، لكن للأسف فيه عندى قضية غرامية تخصنى شغلانى شوية وإذا حكم فيها لصالحى النهارده يمكن أحصلك .

الفريد : غريبة . أنا موش فاهم حاجة أبدًا يا متر إيه المسألة ؟

توتو : إنت موش واخد بالك من المدام دى اللى شغلت عقلى .

الفريد : آه أظن المدام بوستيت المغنية اللى بتشاغلها بقالك ييجى شهر .

توتو : مظبوط أهىّ ، الحمد لله قضيتها قربت تنتهى ، وبقت على وش تنفيذ .

الفريد : إزاى ده ؟

توتو : بقى بصفتك من أعز أصدقائى أنا حاقولك على اللّى فيها وموش حاخبى عنك حاجة .

الفريد : إيوه قول .

توتو : أنا بعت لها جواب امبارح ، ويَّا الخدامة تباعتها ، واتفقنا على الغدا هنا النهاردة وإذا حصل الاتفاق بيننا يمكن أبقى أخدها وأسافر عندكم فى بور جانيف وأعملى شهر عسل أنا راخر .

الفريد : لايا متر . دى مسأله أظن فيها خطر عليك .

توتو : خطر علشان إيه ؟

الفريد : علشان حضرتك عارف إن المدام دى لها صاحب من الضباط ، وإذا لحظ علاقة بينكم ربما ما يحصلش طيب .

توتو : يا خى سيبك .

الفريد : الغاية لازم تحترس لنفسك يا متر . أه الساعة ١١ ونص . بردون يا متر علشان عندى مشوار اقضيه ، ويمكن ارجع اتغدى وياك هنا أورفوار .

توتو : أورفوار ما هو بدرى يا عزيزى طيب موش تاخد لك حاجة .

الفريد : لامرسى (يخرج) :

توتو : بون فوياج ... . جرسون .

جرسون : مرسي .

توتو : إدينى واحد فرموت .

جرسون : حاضر (يخرج) .

ويتذكر المتر توتو مهام وظيفته فيمسك بسرعة التليفون محاولاً الاتصال بوكيل مكتبه لإبلاغه بإنهاء بعض أعماله :

توتو : آه من حق أمَّا اتكلم فى التليفون ويَّا وكيل المكتب بتاعى علشان يعمل ترتيبه ... . ألو سنترال ... ادينى ٣٢١٠ من فضلك ... إيه موش فاضى طيب ما تفضيه لى يا مدموازيل ، أنا موش فاضى .

ورغم هذا التطور والتباين الواضح فى أداء الكسار لهذه الشخصية (المتر توتو) إلا أنه يؤديها بلونه الأسمر فلم يكن اللون حائلاً فى أن يتلون فى شخصيات مختلفة تخالف فى طبيعتها وأبعادها شخصية عثمان عبد الباسط ، فهو بذلك يقترب من تلك الشخصية التى لا يود أن يتركها دفعة واحدة لمدى علمه بمبلغ حب الجمهور وتعلقه بها حتى ولو أبقى على ملمح من ملامحها الشكلية فقط .

وكما تغير المركز الثقافي للمتر توتو على النحو السابق ، تغير كذلك مركزه الاجتماعى ، فقد اختفت من حياته الزوجة (أم أحمد) المرأة سليطة اللسان الغجرية ،فنجده هنا يتقدم للزواج من طبقة الذوات بما يتناسب مع مركزه الجديد ، ويتضح ذلك من الحوار بين أفراد الأسرة التى تقدم لها المتر توتو لخطبه ابنة الأسرة [صوفى] :

فينيت : الغريبة أنى فى غاية الاندهاش من المسألة دى .

مدام : وايه السبب للاندهاش ده .

فينيت : إيوه لأنى واحد دقيق فى معاملاتى وييجى واحد ما اعرفوش ويطلب ايد بنتى وأقبل كده بسرعة ومن غير تحفظ :

صوفى : لايا بابا ما تفتكرش أنا عارفه ان بختى حايكون كويس ووقعتى حلوه أوى .

فينيت : أى بالطبع وخصوصًا لأنك استلطفتيه وبمجرد ما سألناك رحت موافقة على طول وموش عارف إيه اللى عجبك فى سواده .

صوفى : وماله يا بابا أهه ولو إنه أسود لكنه أفوكاتو ويعرف يدافع عنى وقت اللزوم .

(وهنا يريد المتر توتو الكسار أن يؤكد على لسان صوفى رغم) سواد وجهه إلا أنه أفوكاتو وليس عثمان الخادم البربرى .

مسرحية أبو شادوف ١٩٣٠ :

وهى مسرحية ريفية تدور أحداثها فى قرية (ميت ساروخ) ،وأشخاصها من فلاحى مصر وعمدتها أبو د شادوف ، وفيها يتقلب الكسار فى شخصية أخرى جديدة وإن احتفظ بالاسم فقط (عثمان) وفى هذه المسرحية يقوم بدور (خفير) ، ورآه

الجمهور لأول مرة يتحدث باللهجة الريفية بعيدًا عن لهجة عثمان عبد الباسط التقليدية ، كما تحكى لنا أسطر الرواية :

(يدور عوكل شيخ البلد ومعه الخفير عثمان)

عوكل : أيوه هنا تعالى . (يدخل عثمان بملابس خفير وحامل نبوت) .

عثمان : وحبسينه فين يا شيخ بلدنا .

عوكل : (وقد أشار إلى غرفة السجن) : أهه هنا محبوس الملعون الهربنجى يللا إستلمه وخلّى بالك منه لحد ما يحكم عليه مجلس العمودية بس لو هرب منك ما فيش غير قطع رقبتك .

عثمان : يهرب ، لا يستحيل دا وقع فى إيد اللى ما يرحمه حلولو الكلب اللى فتن البلد بزيتها .

عوكل : أهه عندك (ويخرج) .

عثمان : بقه أمادى غريبة يا ولاد مين كان يصدق إنى أطلع بايظ فى كشف إمبارح وعايزين ياخدونى النهارده قال إيه فى جيش العمدة علشان دلتهم على الولد الهربنجى ده وبرهنت على شجاعتى هىء هىء هو أنا فىَّ ريحة العافية المغفلين ،الغاية . لما لقتهم مصممين رأيهم ، طلبت من أبو شادوف أكون هنا خفير على حلولو) علشان ما أعذب بدنه ، إيوه وأهم سلمونى المفتاح أهه ، وقالوا فى المثل : سلم القط مفتاح الكرار ، آه من حق أنا كنت قلت للبنت

كايده تلحقنى بالعشا على هنا ، إيوه لأنها هى اللى فضلت لى من البيعة وطمعانه فى . الغايةدلوقت تيجى استنى أما أتمم على حلولو ، ونشوف بيعمل إيه جوه (يذهب لشباك السجن) أنت يا حضرة المسجون . يا مسجون الكلب .

كايده : (من الخارج) : إيوه تعالى هو هنا .

عثمان : آه أهى جت أهى (يتمشى بعظمة وهو حامل نبوته على كتفه) .

كايده : (داخله) ومعها هلالى ، وهو متنكر فى ملابس فلاح ، وهى حاملة سلة بها بعض الأطعمة فترى عثمان يتمش . يا حلاوتك يا عثمان ياحلاوتك فى زعبوطك يا شجاعتك فى شيل نبوتك يا سبع البرمبه .

عثمان : لكن مين اللى وياك ده — بدستور .

كايده : دا ابن عمى حبظلم .

عثمان : حبظلم (يضحك) . بقى دا اسم مبزرم أوى لكن أنا عمرى ما شفتش ابن عمك المبزرم ده ياكيدا .

هلالى : لاما هو أنا موش من البلدى وجيت النهارده مخصوص علشان أسلم على بنت عمى .

عثمان : برضه فيك الخير يا ولا ، ودولقت ما دام جانى العشا يالله لفوا نص لفه عسكرية وانصرفوا من هنا لا يعطب علينا العمدة .

وفى مسرحية حماتك تحبك ١٩٣١ :

وهى نموذج آخر من تطور شخصية « عثمان » ، فلم يكن الخادم بل هو السيد رب البيت « عثمان بك » وتعرض المسرحية شريحة من الأسرة المصرية المودرن التى تطورت بتطور الزمن وأصبحت فيها الزوجه ذات حيثية وشخصية ، وهى الآمرة الناهية فى بيتها بعد أن كانت مكسورة الجناح ، فقد انقلب الوضع وأصبح رب البيت هو المغلوب على أمره وإن كان في النهاية هو سيد الموقف ، وقد بدا على المسرح بساطة المنظر ولمسة المدينة المتحضرة (صالون فى بيت عثمان بك) ، وكنبة وراءها برفان ومقاعد متفرقة وباقات زهور فى زهريات ويبدو عثمان بك مشغولاً فى تحضير شنطة سفر بنته « درية » للسفر إلى الاسكندرية مع زوجها إحسان لقضاء شهر العسل :

عثمان : (يغنى من الخارج) : يا قمر يا دى العروسة

ريا : آه أهه بسلامته

عثمان : (داخلاً) : يا نجف يا دى العريس . آه إنت هنا ياريه .

ريا : يا سلام يعنى مشوق قوى (بخشونة) تعالى قولى هنا ، حضرتك كنت فين م الصبح .

عثمان : كنت بوضب الصندوتش .

ريا : الصندوتش . وشنطة درية خلاص حضرتها .

عثمان : إيوه . بس كنت بعت (صوفى) علشان .

ريـا : آه . من حق ثاني مرة من فضلك ما تبقاش تتعدى على أوامرى في البيت ده . سامع .

عثمان : ليه حصل منى تعدى ؟

ريـا : ما تبقاش تدى أوامر للخدامين إلا بعد ما تستشرنى . فاهم .

عثمان : فاهم يا ماما – وكأنه طفل أمامها –

ريـا : (تقلده بتهكم) يا ماما ، راجل بليد ، فى إنت جوز إنت

عثمان : امال إيه فرد .

ريـا : هس إخرس . اخص عليك . (تخرج) .

يحاول (عثمان بك) أن يسترد كرامته المهانة من الزوجة فيتظاهر أمام الجمهور ، بأنه هو الآمر الناهى صاحب الصوت العالى المسموع فى هذا البيت :

عثمان : اخص على دمك ، أهه كل يوم من الصنف ده يعنى عشرين سنة دلوقت وأنا مبجح معاها بالشكل اللى انتو شايفينه ده .

كما يؤدى فى المسرحية الملهاة العاطفية التى يحكمها السلوك العاطفى متمثلة فى أدائه لشخصية الأب العاطفى الحنون التى تظهرها علاقته مع ابنته (درية) ، وقد تأثر بسبب سفرها وتركه وحيدًا يعيش مع ذكريات طفولتها عندما كان يلاعبها ويلاطفها :

درية : (تنظر فى ساعتها) : أوه لما أروح ألبس أنا بقى ، أحسن ميعاد القطر جه (تتجه شمالا) .

عثمان : (طالاً برأسه من اليمين) : لبست ، لبست .

درية : (تلتفت) : آه بابا (تذهب إليه) .

عثمان : (متقدمًا بتأثر) : آه يا روح بابا آه يا (درية) يا حياتى ، بعد ساعة البيت ده حيبقى فاضى من غيرك .

درية : (ملاطفة) : بسن أمال يا توتو ، العبارة بكره وبعده وتحصلونا على إسكندرية إنت ونينا .

عثمان : إيوه صحيح ، لكن منتيش حتكونى قدام نونو زى زمان .

درية : وليه لأ

عثمان : (يجلس على مقعد يمنًا وتجلس درية على ركبته) : زمان لما كنت نونو ، مين اللى كان تملى بيداديك مين اللى كان كل ليلة يمرجحك ، ويغنى لك الغنوة إياها لحد ماتنامى ننه (يغنى) .

درية : الغنوه دى منيش متذكرها لأنى وقتها كنت نونو .

عثمان : طيب مين اللى كان بيوديك المدرسة ويجيبك من المدرسة ، ومين اللى يعرف كل أسرارك النونو . وإنت لسه نونو .

درية : برضه بابا النونو .

عثمان : آه يستحيل تعرفى يا (درية) قد إيه إنت كنت سلوتى وفرحتى فى البيت ده .

درية : (بتأثر) مسكين يا بابا (تقبله) .

عثمان : أهه أنا ما فيش حاجة ممكن تواسينى على بعدك غير أنك حتكونى سعيدة مع جوزك اللى بتحبيه .

مسرحية سرقوا الصندوق يا محمد[1] سنة ١٩٣١ :

وفيها يؤدى على الكسار شخصية « البخيل » ، والمقتبسة من الرواية العالمية (البخيل) لموليير ، فهو (عثمان أفندى) ، الرجل العجوز الثرى الذى يبخل ويضن بماله على نفسه وأولاده ويكتفي باكتنازه وإقراضه بالفايظ للغير ، كما يريد لنفسه السعادة على حساب أولاده ، فهو يريد الزواج من بنت جاره الشابة الغنية ليستحوز على مالها ، بينما يقع ابنه الشاب فى حبها ، كما يرغم ابنته الشابة على الزواج من رجل عجوز ، تاجر بقالة لينعم بخيراته لكنه فى النهاية يفيق ويعود لصوابه ورشده ويعدل عن طريقه ، ليكون رجل خير وبر بأولاده والآخرين ، وقد نجح فى آدائه لدوره هذا نجاحًا عظيمًا وردد فيها اللحن المشهور الذى مازلنا نردده حتى الآن وأصبح مثلاً يجرى على كل لسان :

---

(١) تعريب حامد السيد ، تمصير أحمد زكى السيد أذيعت بالراديو مساء يوم الخميس ٢٥ مارس ١٩٣٨ من تياترو الماجستيك ، كما مثلت فى مدينه حلب على مسرح الكيت كات مساء الجمعة ١٠ ابريل ١٩٤٢ .

(سرقوا الصندوق يا محمد لكن مفتاحه معايا) كما تحكى بعض سطور المسرحية :

محمد : (يدخل) : يا سيدنا البيه :

عثمان : إيه فيه إيه ؟

محمد : كارت صاحبه بينتظر بره .

عثمان : كارت إيه وريني (يقرأ) الخواجة عبد الشلن البرانى صايغ ومرابى ، قول له يتفضل ، وأنت يا شكرى روح أعمل زى ما فهمتك .

شكرى : حاضر (يخرج) .

عثمان : دا لازم جاى علشان مسألة السلفية اللى كان طلبها منى .

محمد : (يدخل وخلفه عبد الشلن) ، اتفضل يا حضرة .

خواجة : نهارك سعيد يا بيه .

عثمان : نهارك سعيد مبارك .

خواجة : أنا جيت لك علشان مسألة السافية .

عثمان : إيه ده . إيه ده . وإنت واقف ليه .. إنت ياراجل إنت مجنون بتزعق كده ليه . إوعى تكون جبت سيرة لحد إنك جى تستلف منى فلوس .

خواجة : مش عيب يابيه . دا سر بيناتنا . ما يطلعش بره أبدًا .

عثمان : وإن حد سألك من هنا قول لهم إنى أنا اللى باعتلك استلف منك ميت جنيه .

خواجه : على عينى . وإن شاء الله تكون قبلت بشروط السلفية .

عثمان : أنا انبسطت من بند واحد فيها .. ما تقعد (يجلس على الكرسى بقوة) إيه ده . إيه ده .

خواجة : إيه فيه إيه .

عثمان : أنت بتترزع على الكرسى كده ليه ، مش تقعد بشفقة ، بحنية ، إنت ما معكش كرسى زيه (وهى عبارة توحى كأن - الكرسى - ابن من أبنائه) ، اقعد عالحرف (وبعد أن يجلس على الكرسى) اللى عجبنى من السلفية هو إن أبو صاحبنا ده اللى عايز سلفية ده راجل عجوز على وش موت ، يعنى فى النزع الأخير (وهو لا يعلم أن طالب السلفية هو ابنه كريم) بس لاحظ إنى أنا ما عنديش فلوس جاهزة إلا حسبة ٦٠ جنيه بس .

خواجة : ولكن لاحظ إنت كمان يا بيه إن السلفية المطلوبة ١٠٠ جنيه .

عثمان : إيه ده يا مغفل .. مش تتكلم بشويش .

خواجة : حاضر .. السلفية المطلوبة ١٠٠ جنيه .

عثمان : يقدر ياخد بالباقى عفش قديم أو نعمل له كمبيالة بالأربعين جنيه ولما يجيب الستين جنيه بفايظهم نديله الأربعين .

خواجة : دا مش اسمه كلام يابيه ، اللى طالب السلفية عايز فلوس مش عايز عفش ولا كمبيالة .

عثمان : والله دا كل اللى أقدر أعمله لك .

خواجة : دى شغلانة مضمونة ما تضيعهاش من إيدينا ، اطلب فوايظ زى ما أنت عايز .

عثمان : طيب بس عن إذنك أما أروح أقفل باب الجنينه أحسن جاى منه برد وهوا (يخرج) حيث يضع عثمان أفندى أمواله داخل صندوق ويخفيه تحت الشجرة فى الجنينه .

خواجة : أعوذ بالله ، أما راجل جلده قوى ، حد قال كده ، ياخد كمبيالة ويدى كمبيالة .

وفى معرض النقد للمسرحية فى إحدى المجلات تقول : إنها عصرية ليست فيها طراطير حمراء ولا عفاريت زرقاء ، يدور موضوعها حول بحث أخلاقى قيم لا يتخلله سوء تفاهم ، وموضوع الفكاهة فى أساسه الحوادث المضحكة ، والمواقف الفكهة والتمثيل القوى لا النكتة البذيئة والقفشة المبتذلة ، دور الكسار هو الدور الأول فى الرواية والمحرك الحقيقى[1] وقد دون على نسخة المسرحية شخصياتها

---

(١) المصور : الجمعة ١٩٣١/١٢/١١ ص ١٦ .

حسب الظهور على المسرح أسجلها للتعرف على أعضاء فرقة على الكسار وكيفية توزيعه للأدوار على ممثلى فرقته بما يتلاءم مع طبيعة كل فنان عند اضطلاعه بمسئولية إخراجه لمسرحياته :

على الكسار	فى دور عثمان أفندى البخيل
عبد العزيز أحمد	فى دور العمدة
محمد شفيق	فى دور الشيخ راشد
عقيلة راتب	فى دور عزيزة الابنة
حامد مرسى	فى دور كريم الابن
فؤاد الجزائرى	فى دور شكرى وكيل أعمال عثمان
زكى إبراهيم	فى دور ضابط البوليس
لطيفة نظمى	فى دور سميحة الخطيبة

وفى مسرحية « عريس الهنا » ١٩٣١ :

نجد الكسار يؤدى شخصية المأذون الشرعى ، وفى ديسمبر ١٩٣١ قدم رواية « البكاشة » وفيها تخلى تماما عن شخصية البربرى ، وأدى دوره بشخصيته الطبيعية ، « وفيها قام بدور مصور ، وعنها يقول مؤلفها محمد شكرى عن شخصية الكسار : إن على الكسار ظهر بشخصيته الطبيعية وهى تغاير الشخصية التى كان يعرفها الجمهور ، فإنه لم يلجأ إلى ذلك إلا لتعلق حرية التفكير للمؤلفين المسرحيين ، حتى لا يقولوا : إنه يحتم أن يكون بطل كل رواية بربرى ، وما أن انتهت فترة العشرينات إلا وكان على الكسار قد أتى بتطوير الكوميديا

فى مصر ، وبشخصيته الفنية على مسرحه « الماجستيك » بينما على الجانب الآخر ، نجد أنه ما زال زميله نجيب الريحانى غارقًا فى شخصيته التقليدية كشكش بيه عمدة كفر البلاص ، ولم يستطع الإفلات منها فهو ما زال يقدم كوميديا أوائل العشرينات الفرانكو آراب فى مسرحية « المحفظة يا مدام » سنة ١٩٣١ ويظهر فيها بشخصية كشكش بيه ، كما تظهر شخصية زعرب ثم يقدم رواية « الرفق بالحموات » والتى لم تلق نجاحًا ، فلم يستمر عرضها سوى أسبوع واحد كما زاق الريحانى المر لسقوط مسرحيته . (الجنيه المصرى) لأنه أحس بإخفاقه فى الارتفاع بذوق الجمهور . ومرة أخرى فكر الريحانى فى اعتزال المسرح[1] وأصبح لا يستطيع مواجهة جمهور القاهرة فقرر القيام برحلة إلى بلدان شمال أفريقيا فى موسم ٣٢ – ١٩٣٣ ، وعندما عاد فى أبريل ١٩٣٣ بدأ يواجه مزيدًا من المتاعب لأن الحكومة حرمته من المساعدة المادية عن ذلك العام نظرًا لتغيبه عن الموسم المسرحى .

وقد رفض جمهور النقاد مسرحية (الجنيه المصرى) بدعوى أنها مغرقة فى واقعيتها وجديتها وقتامتها[2] وفى ذلك يقول الأستاذ الدكتور على الراعى عن مسرحية (جنان فى جنان) ، التى أخرجها

---

(١) مجلة الصباح ٥ ابريل ١٩٣٢ .
(٢) مجلة الصباح ٢٥ ديسبر ١٩٣١ – الأستاذ نجيب الريحانى فى نوعه الجديد – إيزيس .



على الكسار فى شخصية عثمان أفندى البخيل وبجواره أمونة الخاطبة .

الريحانى فى عام ١٩٢٧ : لقد عاد فيها مضطرًا إلى جبة كشكش بك ولحيته ومسبحته بعد أن تعثرت جهوده السابقة على هذا لتطوير فن الكوميديا فى مصر[١].

وعن تكوين الشخصية وتطورها عند كل من على الكسار ونجيب الريحانى تسجل إحدى المجلات قائلة[٢] إن نجيب الريحانى نفسه قد بلغ من إتقان شخصية « كشكش بيه » وإندماجه فيها أن أصبح مختصًا إختصاصًا كليا بها ، وأضحى من العسير عليه أن يفكر فى التخلى عنها ، وإحلال شخصية أخرى محلها ، فقد بدا لنجيب فى كثير من الأوقات أن يفك عنه قيود العمودية ، وأن يتصرف فى حاسته الفنية تصرف المالك فى ملكه إلا أن التجارب العديدة التى أجراها ، دلت على إحتلال الشخصية الأولى لإدراكه ولمخيلته ولجميع ما فيه من حواس ، وأقرب دليل على ذلك أنه أراد فى رواية « أم أحمد » أن يغير من شخصية « كشكش بيه » إلا أن التجربة فشلت كما حدث أيضًا فى رواية « العشرة الطيبة » ، وفوق ذلك فقد استعد نجيب من سنتين استعدادًا كبيرًا ، وحاول أن يظهر فى مشروع جديد لإظهار نوع الدراما إلا أنه لم ينجح وعاد مضطرًا إلى تلك الشخصية المحبوبة التى جعلت منه مقصدًا للجماهير .

---

(١) فنون الكوميديا ص ٢٢٧ دكتور على الراعى .

(٢) الدنيا المصورة ١٩٣٠/٨/٧ ص ٢٢ ، تطور الكوميديا فى مصر – تكوين الشخصية .

وتأتى شخصية البربرى التى تخصص فيها الأستاذ على الكسار ، وتملك ناصيتها ، حتى أصبح بربرى مصر الوحيد ، كما يصفه الجمهور ، وكما نقرأ فى النشرات التى يعلن عنها عن روايات الماجستيك ، ويصح أن نذكر إلى جانب ذلك أثنين آخرين نجحا فى إتقان شخصية البربرى[١] إلى درجة ما ، أولهما فوزى منيب صاحب الفرقة التى يديرها فى روض الفرج ، أما الشخص الثانى الذى نجح فى هذه الشخصية فهو المرحوم أحمد ثابت ، وأما عن الكسار فنقول : إنه بعد أن تجلى فيها ونبغ نبوغًا لم يجاريه أحد فيه ، رأى أن يتزحزح عنها بعض الشىء فأصبحت لغته الآن على المسرح تتباعد قليلاً عن البربرية ، ولم يمر وقت طويل حتى تبدو عربية ناضجة ، وإن بقيت صبغته السوداء ملازمة وجهه إلى الحين الذى يستبدل بها غيرها ، وفى رواية فتح بغداد التى قام فيها بدور (عنبر) ، يلاحظ أنه عاد رويدًا إلى طريقته الأولى فى الإلقاء إذ رأيناه بربريًا ، بعد أن كان فى العام الماضى ينطق نطقًا عاديًا ولعله يريد أن يمتحن جمهوره ليقف على مبلغ استعداده لقبول أى الطريقتين[٢] .

ومما يدعو إلى الدهشة والتساؤل رغم ما تبين لنا من تطور على الكسار بشخصيته الفنية ، والوصول بها إلى شخصيات وأنماط وأبعاد

---

(١) جاء تقليدًا لشخصية الكسار .

(٢) الدنيا المصورة ١٩٣٠/١٠/٥ ص ٢٢ .

متعددة على خلاف زميله ، نجيب الريحاني الذى لم يستطع الإفلات من شخصية « كشكش بيه » ولازمته زمنًا طويلاً حتى إذا ما جاء مؤخرًا بشخصية جديدة كانت هى الأخرى ذا نمطًا محددًا هو ذلك الرجل لابس الطربوش الموظف البسيط صاحب المآس قليل البخت ، وحتى إذا نظرنا إلى نظيره فى العالم الغربى شارلى شابلن نجده هو الآخر لم يستطع الإفلات من شخصيته الفنية ،ولازمته طوال حياته ، واشتهر بها ذلك الرجل الصعلوك لابس القبعة ماسك العصا ، صاحب الحركات البهلوانية السريعة الذى يعتمد على اصطكاك القدمين بحذائه الكبير فى إضحاك الجمهور ، حتى إنه يقول فى إحدى مذكراته[1] « لم أغير دورى مطلقًا ، وذلك لأن الجمهور بعد ما ألف هذا الدور ، أصبح يكره تغييره ، بل هو لا يطيقه » ويستطرد قائلاً عن هذه الشخصية : « إننى لم أقفز إلى الشهرة قفزًا ، وإنما تدرجت إليها ، والغريب فى نجاحى أنه مؤسس على أشياء غريبة بعيدة التصديق فإنى تعلمت اصطكاك القدمين ، واسير بهيئة المشلول من تاجر خيول فى لندن ، وكان ذلك الرجل المسن يمشى هذه المشية المضحكة ، التى تعلمتها منه ، وكنت أقلده ، لكى أسلى أصدقائى فلما صرت فنانًا فى السينما ، أخذت أسلى الجمهور بهذه المشية ، وهذا هو سرى كله ولو لم أكن قد رأيت هذا الرجل المسن لبقيت فى التمثيل المسرحى » ، إلا أننا نجد فى النهاية النقد واللوم يوجه

---

(١) العدد (٢) مجلة المصور عام ١٩٢٤ ص ١٤ .

للمتطور على الكسار بزعم أنه عاش فى ثياب عثمان عبد الباسط ، وأنه كان أثيرًا لتلك الشخصية ، ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى أن الكسار تعرض بسبب نجاحه وتفوقه على خصومه إلى حملة من الإشاعات والتشنيع ، وكانت تلك إحداها وللأسف لم يأت من يمد يده لأعماله المسرحية ليعرف الحقيقة .

على الكسار فى السينما

كذلك أثرى على الكسار الحقل السينمائى منذ بدايته الأولى ، عندما كان الفيلم السينمائى صامتاً حيث قدم فيلم « الخالة الأمريكانية » هام ١٩٢٠[1] ، وعندما عرفت السينما المصرية الفيلم الروائى الطويل الناطق فى بداية الثلاثينات ، كان على الكسار أول من قدم على الشاشة البيضاء الفيلم الكوميدى المصرى « بواب العمارة » وكان أول عرض له يوم الخميس ١٦ مايو ١٩٣٥ بسينما ديانا بالاس بشارع الألفى بك ، وكان طبيعيًّا أن يلتقطه المخرجون وشركات الإنتاج ، فكان لهم ورقة رابحة جنوا من وراء أفلامه. ثروة طائلة ، حيث كان متربعًا على عرش الكوميديا على خشبة مسرحه ، وكانت صناعة السينما كباقى الصناعات الأخرى مملوكة للأجانب ولهم فيها اليد الطولى ، إلا أن على الكسار لم يترك لهم العنان فى إنتاج وإخراج فيلمه الأول « بواب العمارة » فكان هو مؤلف القصة ، وواضع السيناريو ، ومشاركًا فى إنتاجه فضلا عن قيامه بدور البطولة دون مقابل مادى فكانت له حرية اختيار الممثلين ، حسب ما رسمه فى السيناريو واختيار

---

(١) راجع تاريخ السينما فى مصر – أحمد الحضرى .



على الكسار فى شخصية المسيو جيمس الخواجة المبرنط
من فيلم « بواب العمارة » .

المناظر ، وكانت تلك هى الشروط التى أملاها على شركة (مينا فيلم) التى أخرجته ، وأسند إخراج الفيلم إلى المخرج المجرى « الكسندر فركاش » وهو الذى أخرج فيلم الموقعة ، والذى كان بطله الممثل الفرنسى الكبير « شارل بوابيه » ، وتم تصوير فيلم بواب العمارة فى استوديو « كاسكاروس » ، وتكلف إنتاجه فى ذلك الوقت ٦ آلاف جنيه (ستة آلاف جنيه) ، وقد لاقى هذا الفيلم الكوميدى الأول على الشاشة البيضاء عناية فائقة من على الكسار . فكانت عناية شركة مينا فيلم بتصوير مناظر فيلم « بواب العمارة » فى مقدمة ما بذلته من جهود ، وذلك استجابة لطلب الممثل الكبير على الكسار بطل الفيلم ، فكان المنظر يؤخذ مرة واثنتين وثلاثة وأحيانًا عشرة حتى يظهر المنظر كما يجب أن يكون عليه من الروعة والإتقان[1] ، كما عنى الكسار برسم شخصيات الفيلم رسما دقيقًا يتفق مع الموضوع اتفاقًا تامًّا ، ومع السيناريو الذى وضعه فقد اختار لـه من الممثلين بجانب شخصية (بشارة واكيم) ، عبد العزيز أحمد ، عبد الحميد زكى ، فتحية محمود ، وجميعهم من أعضاء فرقته المسرحية كما اختار (على طبنجات) كوكا والراقصة المشهورة كيكى ، والعالمة المشهورة أنيسة المصرية وأختها نبوية ، ولما كان الفيلم استعراضيًّا ، فقد اختص بتلحين مواقفه الغنائية كل من الملحنين داود حسنى ، وسيد مصطفى وهما من ملحنى فرقته المسرحية كذلك .

---

(١) مجلة الصباح عدد ٤٣٧ ص ٥٢ - ٥٣ ٨ فبراير ١٩٣٥ .

وتسجل الأقلام حول هذا الفيلم ، معبرة عن مشاعر استقبال الجمهور له قائلة : كان لنبأ تقديم على الكسار على الشاشة البيضاء أول فيلم كوميدى ناطق طويل ١٢٠ دقيقة ، وقع فى نفوس الجماهير التى ظلت تتابع خطوات إخراجه تواقة شغوفة بأن تراه على الشاشة البيضاء ، لقد قوبل نبأ اتفاقه مع شركة مينا فيلم بسرور عام لتحقيق أمنية الجميع ، وظل الكسار يقوم بعمله فى هدوء وسكون حتى أوشك على الانتهاء ، وأصبح من المقرر أن يعرض الفيلم أمامنا فى القريب العاجل « بواب العمارة » هو الاسم الذى أصبح يذكره كل إنسان ، وينتظر اليوم الذى يشاهده فيه لكى يشاهد بطله الممثل المصرى الكوميدى الأستاذ على الكسار بعبقريته ونبوغه فى باكورة أفلامه الناطقة ، إن هذا الفيلم سيكون فتحًا جديدًا للفن السينمائى المصرى مما سيجعله محبوبًا ، ليس لدى مصر والشعوب الشرقية فقط ، بل وبين الشعوب الأوربية[1] .

ولا شك أن ظهور فيلم « بواب العمارة » سيكون يوم عيدنا الفنى ، حيث نرى ممثلنا العظيم على الشاشة البيضاء ، يقذف لنا قنابل نكاته متفجرًا بالضحك ، ولا عيب علينا حينذاك ، فنحن سنكون أمام شخصية محبوبة جذابة ، شخصية « بربرى مصر الوحيد التى كان ولا زال لها أثر فنى خالد مجيد فى تاريخ المسرح المصرى ،

---

(١) مجلة الصباح عدد ٤٣٦ ص ١٦٤ فبراير ١٩٣٥ .

ولابد إن شاء الله بل ونؤكد أنه سيكون لها شأن كبير فى عالم الأفلام السينمائية المصرية ، عزيزى الممثل الكبير الأستاذ على الكسار ، إننى لست مغاليا فيما أقول بل هذا قولى وقول غيرى ، ويقوله كل فرد فى مصر ، وفى كل بلد ، وفى كل قطر من الأقطار ، إذ كونت لنفسك شهرة ومجدًا جعلتنا نتوق إلى مشاهدة كل عمل تقوم به ، وإن كانت لشركة مينا فيلم حسنة فى هذا الفن ، فهى حسنة اتفاقها معك ، وقبولك أنت الاتفاق للمعاونة فى إظهار فيلم « بواب العمارة » وإننى لأدعو جميع الشعوب إلى مشاهدته تقديرًا لفنك ، وسيرونه كما رأوا من قبل أن فنك جدير بالتقدير أيها الممثل النادر الموهوب[1] .

موضوع الفيلم :

حيث يعمل « عثمان » بوابًا لإحدى العمارات الكبرى بالقاهرة ، ويحب « فلة » الخادمة (فتحية محمود) ، ويزداد هذا الحب ويتضاعف إلى حد أن يحتسى معها الخمر بالرغم مما عرف عنه من التقوى والصلاح ، حتى تكون ليلة يشرب فيها بكثرة ويأوى إلى فراشه ، ويروح فى النوم ولكن حظه يسوء فيسطو اللصوص على المنزل ، ويطرد من عمله ، فيسير فى الشوارع طالبًا رزقًا حلالاً حتى يدخل إلى مكتب أحد المخدمين ويتصادف وجود المستر (جيمس) ، بشارة واكيم الذى يعيش فى مصر من زمن فيقع

---

(١) مجلة الصباح ٨ فبراير ١٩٣٥ عدد ٤٣٧ ص ٥٢ - ٥٣ .

نظره عليه ليختاره خادمًا خاصًا له ، فيصحبه فى سيارته إلى منزله ، وهنا تبدأ حادثة أخرى ، فالمستر جيمس خطب بالمراسلة إحدى الإمريكيات ، وستحضر قريبًا ويخشى أن يكون أخطأ الاختيار ، فيبحث عمن يتسمى باسمه حتى يطمئن إلى الخطيبة ، فلا يجد من يقوم بهذه المهمة غير « عثمان » فنجد أن هذا البربرى قد تبدلت حاله بعد حال ، ولبس البدلات الشيك (وتبرنط) بعد العمامة ، وأزال ذقنه ، وتحضر الخطيبة من أمريكا ، وبينما هو يمثل معها دور الخطيب تكون (فلة) قد حضرت لتخدم فى منزل المسيو جيمس ، فنفاجأ بغرامياته مع الخطيبة ، ويكون (سكاندال) ، ولكن ينتهى الأمر بإظهار الحقيقة ، ويتزوج مستر جيمس من خطيبته التى اشترطت أن يتزوج عثمان من فلة .

وتسجل الأقلام عن ظهور شخصيته الفنية على شاشة السينما قائلة ، لقد أثارت شخصية على الكسار ضحك النظارة عاليا ومتواصلاً بحركاته الطبيعية اللطيفة ، سواء وهو يمثل دور البواب أو دور مستر جيمس خصوصًا عندما جلس على المائدة مع مستر جيمس الحقيقى وعروسه ، وأخذ يأكل بشراهة وبطريقة لا تتفق ونظام وترتيب المائدة الإنجليزية فى بيوت الأعيان من الإنجليز ، وكانت مفاجأة وهو فى ثوب الأمريكى مستر جيمس للجمهور بالغة ، عندما قام مسرعًا من صالون قصر مستر جيمس إلى خارج القصر عندما سمع بائع (الروبابيكيا) ينادى على سلعه ، لظنه أن هذا البائع هو الذى سرق أمتعته عندما كان

بوابًا للعمارة ، فكانت مفاجأة مثيرة للضحك حتى خشيت على أسرة مصرية بجانبى أن تصاب بالإغماء من شدة الضحك ، وتوقعت أن أدعو لها الإسعاف[1] .

ويلاحظ هنا تأثر على الكسار بفنه المسرحى ، من حيث الرواية فهى استعراضية غنائية تقوم على « الفودفيل » ، كما يظهر تلون الكسار فى شخصيته الفنية فهو بجانب قيامه بشخصية « عثمان البربرى » فهو يؤدى شخصية مستر جيمس الخواجة (المبرنط) ، كما حدث فى كثير من أفلامه « عثمان وعلى » الذى أدى فيه شخصية على بك رئيس مجلس إدارة إحدى الشركات ، بجانب شخصية « عثمان » العامل البسيط فى مصلحة التليفونات وفيلم (يوم فى العالى) ، حيث يؤدى شخصية « عثمان أفندى » كمسارى ترمواى ، ويحالفه الحظ بأن يحصل على ترقية مفتش وإن لم تدم له إلا ليوم واحد . وفيلم الساعة ٧ الذى أدى فيه شخصية المرأة (دادة فريدة) وفيلم « محطة الأنس » ، سائق قطار وغيرها من الأفلام ، التى طويت مع الزمن ، وكما كان الكسار يخاطب جمهوره وهو واقف على خشبة المسرح ، وكانت هذه سمة من سمات فنه ، أحدث بها تجاوبًا واتصالاً قويًّا ومباشرًا بين خشبة المسرح ، والجمهور ، فهو لم يفقد جيله أمام الشاشة البيضاء وغياب جمهور مشاهدى السينما عنه ، فراح يتصور بأن كاميرات التصوير هى جمهوره ومشاهدوه ، وأخذ يخاطبها

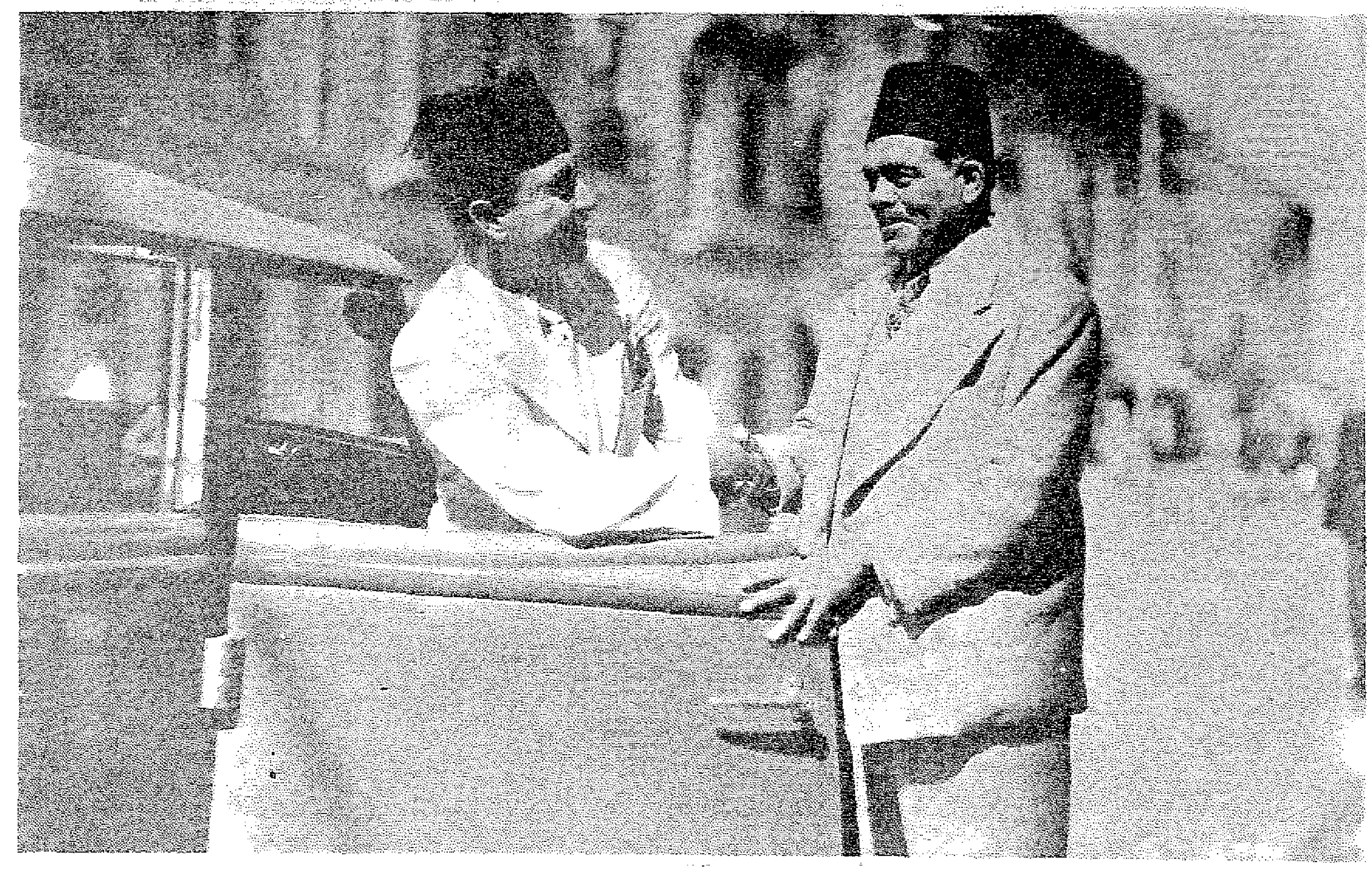
---

(١) مجلة الصباح ٢٤ مايو ١٩٣٥ عدد ٤٥٢ .



على الكسار فى شخصية عثمان أفندى كمسارى الترمواى
فى فيلم يوم فى العالى وبجواره زوجته مارى منيب .

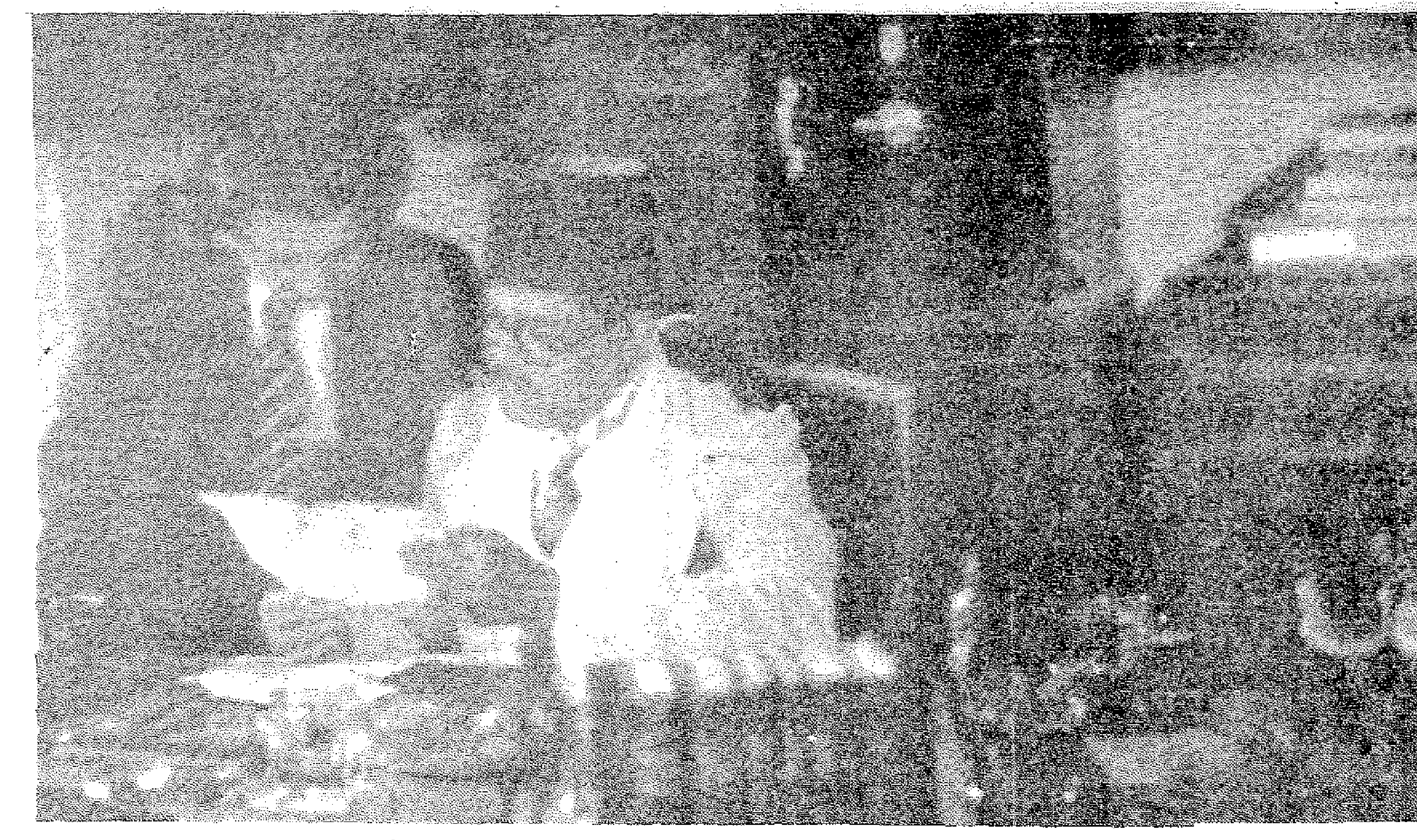
ويحاكيها وبدا لجمهور السينما وكأنه يخاطبهم ، ولم يبق إلى أن يردوا عليه كما فى مشهد « عفريت العلبة » فى فيلم ألف ليلة وليلة وهو يحاور جمهور الشاشة ، ويناقشه هل يفتح الصندوق للعفريت أم لا ، وفى فيلم نور الدين والبحارة الثلاثة حيث يأخذ رأى الجمهور فى اختيار طريقة حياته ، عندما عرض عليه أن يحصل على وظيفة فى القصر ، ولكنه فضل وظيفته البسيطة « الفطاطرى » فهو يخاطب الجمهور : (إيه رأيكم بقى مش فطاطرى بسيط أحسن من أمير يقطعوا رقبته) ، وينتهى المشهد بتقديم التحية للجمهور ، بقوله سلام عليكم ، وأحدث بذلك نفس التجاوب والصلة بين الشاشة البيضاء وجمهورها وكانت تلك ظاهرة فنية فريدة ، انفرد بها على الكسار وحده فى عالم السينما ، كما انفرد بها فى دنيا المسرح ، وقد حدث أثناء عرض فيلم « بواب العمارة » فى الأسبوع الأول حيث كان الكسار مع فرقته يحيى حفلات فى مدينة طنطا ، وكان متعهد الحفلات قد أخل ببعض شروطه ، وتوقف عن الدفع مما أغضب الكسار ، وصمم على عدم الاستمرار فى إقامة الحفلة الأخيرة ، وإذ يخبره وكيل إدارته وقد سافر إليه فى طنطا ، بنجاح الفيلم وإقبال الجمهور المنقطع النظير ، وأن التذاكر قد بيعت لمدة أسبوع لجميع حفلات السينما ، وأنه قد بيعت بعض التذاكر فى السوق السوداء ، وهنا فرح الكسار بهذا النجاح فرحًا شديدًا ، ونسى ما عزم عليه من الإمتناع عن قيامه بتمثيل الحفلة الأخيرة للمتعهد وأبلغ على الفور أعضاء الفرقة ، بأنه سيقوم بإحياء الحفل دون مقابل ونادى متعهد



علي الكسار يصافح مخرج ومنتج أفلامه توجو مزراحي .

الحفل وقال له : (أنا حاقدم الحفلة الليلة ومش عايز منك فلوس الحفلة دى على حساب بواب العمارة) . وقد أغرى نجاح فيلم بواب العمارة المنتجين على إنتاج أفلام على الكسار ، حتى أنه وضع أحد المخرجين المنتجين كل إمكاناته وسخرها فى إنتاج أفلام على الكسار ، وعرف بمخرج أفلام على الكسار (توجو مزراحى) ، وكان صاحب استديو وكان ثانى أفلام على الكسار « ميت ألف جنيه » ١٠٠٠٠٠ جنيه من إخراجه وإنتاجه ، ثم قدم له فيلم غفير الدرك ، التلغراف ، عثمان وعلى ، الساعة ٧ ، سلفنى ٣ جنيه ، ألف ليلة وليلة ، على بابا والأربعين حرامى ، نور الدين والبحارة الثلاثة ، محطة الأنس ، على قد لحافك وغيرها .

وفى عام ١٩٤٧ ، قدم للسينما العربية أفلام ، يوم فى العالى ، أحكام العرب . ورد شاه ، الصيت ولا الغنى ، وفى عام ١٩٤٨ قد فيلم صاحبة العمارة وكلها أفلام قام فيها بدور البطولة ، كما شاركت فى إنتاج أفلامه شركة أفلام القاهرة - إبراهيم ورده) وأخرج أفلامه كثير من المخرجين أمثال نيازى مصطفى ، عبد الفتاح حسن ، وحسين فوزى ، وغيرهم ، وكان لنجاح أفلام على الكسار على الشاشة البيضاء أن تسابقت شركات الإنتاج والتوزيع بعد ظهور جهاز الفيديو على إعادة إنتاج وتوزيع أفلامه ، على شرائط فيديو ، وكان لشركة أفلام جمال الليثى نصيب الأسد منها فحققت له الأرباح ، وكانت لها الغلبة على الأفلام الحديثة .



على الكسار فى شخصية على بك رئيس مجلس إحدى الشركات
فى فيلم « عثمان وعلى »

مع الماضى والحاضر

وبالتأمل لواقعنا المسرحى بعد هذه المرحلة المزدهرة والمتطورة التى خطاها المسرح الكوميدى ، وشهد عصره الذهبى على يد هذا الفنان الرائد على الكسار نجده الآن يتردى ، ويعود إلى الماضى إلى عصر ما قبل الكسار ، أو بداياته الأولى إن شئت كما حدث فى كوميديات عزيز عيد الفاشلة التى حملت إحداها عنوان « يا ست ما تمشيش كده عريانة » وأثارت حملة نقدية عنيفة فى الصحف ، إذ خشى الناس بوحى العنوان أن تظهر ممثلة عارية على المسرح[1] ومسرحيته « خاللى بالك من أميلى » والتى أعلن فيها عزيز عيد ، أن مشاهدة هذه المسرحية مقصورة على الرجال فقط ، إذ ما من سيدة مصرية محترمة كانت حتى ذلك الحين ، تجرؤ على حضور عرض مسرحية تشيد بمغامرات مومس ، مما دعاه إلى حل فرقته حتى سعى بعض أصدقاء الأستاذ عزيز عيد ، لدى مدام مارسيل صاحبة كازينو دى بارى ، فى أن تضم الأستاذ وفرقته ، فرضيت على أن تتداول العمل بالكازينو فرقة عزيز عيد ، وفرقة على الكسار ، بالتناوب كل ١٥ يوم ، ومضى عزيز عيد فى ترتيب البروفات لرواية

---

(١) فاطمة اليوسف ذكريات القاهرة ١٩٥٣ ص ٣٩ ،

جديدة سماها أديله فى زنبيله » ومثلت فرقة على الكسار ، روايتها الشهيرة « حسن أبو على سرق المعزة » فى ١٩١٧/١٢/١٥ ، بطولة عثمان البربرى على الكسار وتركت المكان لعزيز عيد ، فظهر برواية « اديله فى زنبيله » التى استمرت يومين اثنين فقط ، ثم وجدت مدام مارسيل أنها تكاد تفقد الكازينو زبائنه ، إذ قل الإقبال ، وتفرقت العناصر ، التى كانت مصدر رواج المسرح ، وفى الليلة التالية صعدت إلى المسرح ، ومنعت تمثيل هذه الرواية ،وكلفت فرقة على الكسار أن تعيد روايتها القديمة حسن أبو على فكان ما أرادت ، وتفرق جوق عزيز عيد ، كما حدث فى بعض الروايات الأولى لنجيب الريحانى ، التى تحمل عناوين (تعالى لى يا بطة) و (بلاش أونطة) و (هز يا وز) ، مما جعل كاتب مسرحياته وشريك حياته يسجل قائلاً : فى هذا العهد كانت كل الصحف تهاجم مسرح الريحانى إلى أن صدرت جريدة يومية هى « المنبر » وكانت تخصص ٣ أو ٤ صفحات للهجوم علينا والحقيقة كان عندهم أكثر من سبب لذلك الهجوم ، وأنا أعترف أنى لو كنت خارج مسرح الريحانى ، لكنت انتقدت الريحانى أعنف من نقدهم لماذا ؟ ، لأن الاستعراضات كانت كلها مليئة بألفاظ بذيئة وخارجة[1] ، وما يقدم على مسرح اليوم من مسرحيات تحمل عناوين (٤ غجر والخامس جدع) و (تحت البرنيطة قرد) و (عبده يتحدى رمبو) وغير ذلك من أسماء المسرحيات .

---

(١) مجلة المسرح عدد ٢٧ ١٩٦٦ .

ويتضح هذا التردى فى التقارب والتشابه بين سمات ذلك المسرح البعيد ، منذ بدايات هذا القرن ، ومسرحنا اليوم ، ونحن على مشارف نهاية هذا القرن ، وألحها فى الآتى ، من استخدام ألفاظ الشتائم والسباب فى المسرحية ، واستخدام القافية بين الممثلين على خشبة المسرح ، واستخدام الإيماءات والغمز الخارج عن اللباقة والذى يصل أحيانًا كثيرة إلى الخروج عن الأدب ، حتى أصبحت ظاهرة خروج الأب فى وسط العرض المسرحى ، واصطحابه لأبنائه الشباب ولزوجته وكله سخط هربًا مما يشاهده من أعمال وتصرفات ، تؤدى على المسرح يحمر لها الجبين ، وكذلك خلو المسرحية من المعنى والمغذى ودورانها فيما يسمى بلاشىء ، واستخدام أسماء مبتذلة كعناوين للمسرحيات ، واستخدام الممثلين للارتجال والخروج عن النص بعيدًا عن أى قواعد فنية أو مواهب مؤهلة لذلك الأداء ، ويأتون بما يفسد سير أحداث المسرحية ويؤذى مشاعر الجمهور .

وقد بلغ حد التشابه إلى كتابات النقاد وصرخاتهم ، التى علت منذ زمن بعيد ، تطالب بالتدخل لوقف هذا الإسفاف والابتذال قائلة نظرة يا بوليس شبرا ، لما كان يقدم باسم الكوميديا فى ملاهى روض البغايا أى روض الفرج ، كما كان يسمى ، وما تسجله اليوم الكاتبة الصحفية والناقدة السيدة آمال بكير ، فى جريدة الأهرام قائلة : لجأت للرقابة ولجأت للمؤلفين ولجأت لنقابة الممثلين ، وأيضا لجأت للكاتب المسرحى ، ورئيس اتحاد النقابات الفنية سعد الدين وهبة ، كل هذا

من أجل وقف هذا التدهور فى مسرحنا الخاص ، الذى تتبارى فرقه فى جذب المتفرج من خلال التعدى على النصوص ، وتقديم كل ما يمكن أن يجرح المشاعر ، ويؤذى الحس باسم الكوميديا والإضحاك ، والكوميديا الحقيقية بريئة من كل هذا التردى والتدنى لمن ألجأ أيضًا كى يساعد فى الوقوف أمام هذه الظاهرة التى تسىء للمتلقى الذى هو الجمهور ، لن أقول تخدش حياءه ، ولكنها تعبث بكل قيمه . لقد حول الممثلون العابثون المسارح إلى أقل درجة من الملاهى ، بل ربما نزلوا بها عن مستوى العديد من الملاهى التى لا تقدم هذا العبث ، تقدم الرقص ، تقدم الأغنية ، صحيح أنها لا تقدم الفن بمفهومه الحقيقى ، ولكنها تقدم الترفيه ، ربما يجىء الآن دور المتفرج نفسه لألجأ إليه . ألجأ إليه لأنه سيد الموقف ، فهو العنصر الهام فى العملية المسرحية أهيب بهذا المتفرج أن يقف وبعنف أمام أى جملة تخدش الحياء أو أى عبث يشاهده على خشبة المسرح ، يقوم ليلقن الممثل درسًا ، يقوم ليحتج عليه ، يقوم شاهرًا حقه فى فن نظيف ، ليلقى إليه بكل ما لديه من عبارات التوبيخ ، يقوم ليسترد ما دفعه ثمنًا للتذكرة يقوم ليفعل أى شىء يوقف به هذه المهازل فهل يفعل ؟[1] .

وإننى أرى الملجأ الوحيد هو العودة إلى تراثنا وتاريخنا المسرحى ونبدأ من حيث انتهى هؤلاء الرواد ، ونجعلهم قدوة لنا . إن طريق النهضة والحضارة واحد هو طريق التواصل بين الماضى والحاضر ،

---

(١) جريدة الأهرام ٣ أغسطس ١٩٩١ (برواز) .

وألا ندعى لأنفسنا فى لحظة أننا أصحاب نهضة وليدة اليوم هذا عبث ،
حتى إذا ما تحدث متحدث عن المسرح المصرى وتاريخه ، تشدق
بما أسموه عصر الستينات ، ونهضة الستينات ، وكأن لم يكن لنا
ماض وأعلام ، وأسجلها كلمة إحقاقًا للحق وإنصافًا للتاريخ أن معظم
ما قدم فى انتفاضة الستينات ، فهى لم تكن نهضة أو عصرًا بأى
المقاييس . ما هو إلا صورة لأصل ما قدم فى عصر النهضة الحقيقية
والعصر الذهبى للمسرح الكوميدى المصرى على مسرح على الكسار ،
فى العشرينات والثلاثينات والأربعينات بعد تحريفها وفبركتها ، وتوليف
فصولها وكانت تخرج المسرحيات بالاسم من مكتبة الكسار لتصب
فى فرق التليفزيون العشر التى أنشأها الفنان الكبير المرحوم السيد
بدير ، والتى أحدثت تلك الإنتفاضة ، وسرعان ما انتهت رغم وجود
الكُتاب الذين سبقت أسماؤهم كلمة إعداد أو إقتباس فلان دون أدنى
إشارة إلى ذلك التراث ، وكانت تطلب مسرحيات من نوع خاص
(الفودفيل) ، والبعد عن الأوبريت والألحان بدعوى كثرة تكاليف
إعداده وحاجته إلى الوقت ، وهو ما لم يكن متوفرًا لفرق التليفزيون
آنذاك ، ولم يظهر على مسارحنا ذلك الفن المتقدم المتطور الأوبريت
والأوبراكوميك المصرية الذى شهد عصره الذهبى على مسرح على
الكسار ، فى انتفاضة الستينات حيث لم تمتد إليه يد حتى الآن ،وما زلنا
نحمل تلك الدعوى بأنه فن مُكَلِف بينما هو الفن بعينه ، وعن تراث
ذلك الفنان الرائد على الكسار يقول الأستاذ الدكتور على الراعى ،
لن تتاح لكوميديا الكسار فرصة معقولة إلى الحياة إلا إذا تغيرت

النظرة إلى الممثل من مجرد فنان مؤد ، إلى فنان خالق ، إذ ذاك يقوم مناخ فنى نستطيع معه أن ننظر فى منهاج الكسار الفنى ، لنحدد أى طريق نسلك كى نفيد منه ، فقد نجد إذ ذاك أننا نستطيع أن نستخدم شخصية عثمان عبد الباسط استخدامًا أعمق ، مما يجرى فى مسرحيات الكسار فلا نجعل الفكاهة تدور حول لونه الأسود هجومًا أو دفاعًا ، وإنما نتجاوز هذا إلى تصرفات عثمان عامة بين الحكمة والحمق ، وبين التطلع والقعود وبين سلبية الاهتمام بالأفراد إلى إيجابية الإحتفاء بالجماعات ، وقد نجد فى أثناء هذا أننا فى غير حاجة إلى لون عثمان الأسود أصلاً . فعثمان هو ممثل الشعب عامة بلا إصرار على لون معين ، وقد نقدم عثمان فى مسرحيات جديدة كاملة تعتمد على الكوميديا المرتجلة أو فى مشاهد من مسرحيات جديدة ، تحوى مناسبات لقيام الكوميديا المرتجلة أو قد نعدل فى مسرحيات من تراث الكسار ، لنجعلها أكثر قبولاً لدى الجماهير المعاصرة ، كل هذا جائز ، وممكن الحدوث ، ولكنه لن يحدث إلا إذا تبينا أن فن على الكسار هو لون متميز من فنون الكوميديا ، وأنه لا يمثل سذاجة مرحلة تطورنا منها ، وتركناها وراءنا ، وإنما هو نبع كبير من ينابيع الحيوية قادر دائمًا على الخدمة إن كان له ماض زاهر يومًا ما ، فإن له أيضًا مستقبلاً واعدًا[1] .

(١) فنون الكوميديا د . على الراعى أرليكينو والبربرى عثمان ص ١٧٥-١٧٦ .

فهرس

الصفحة

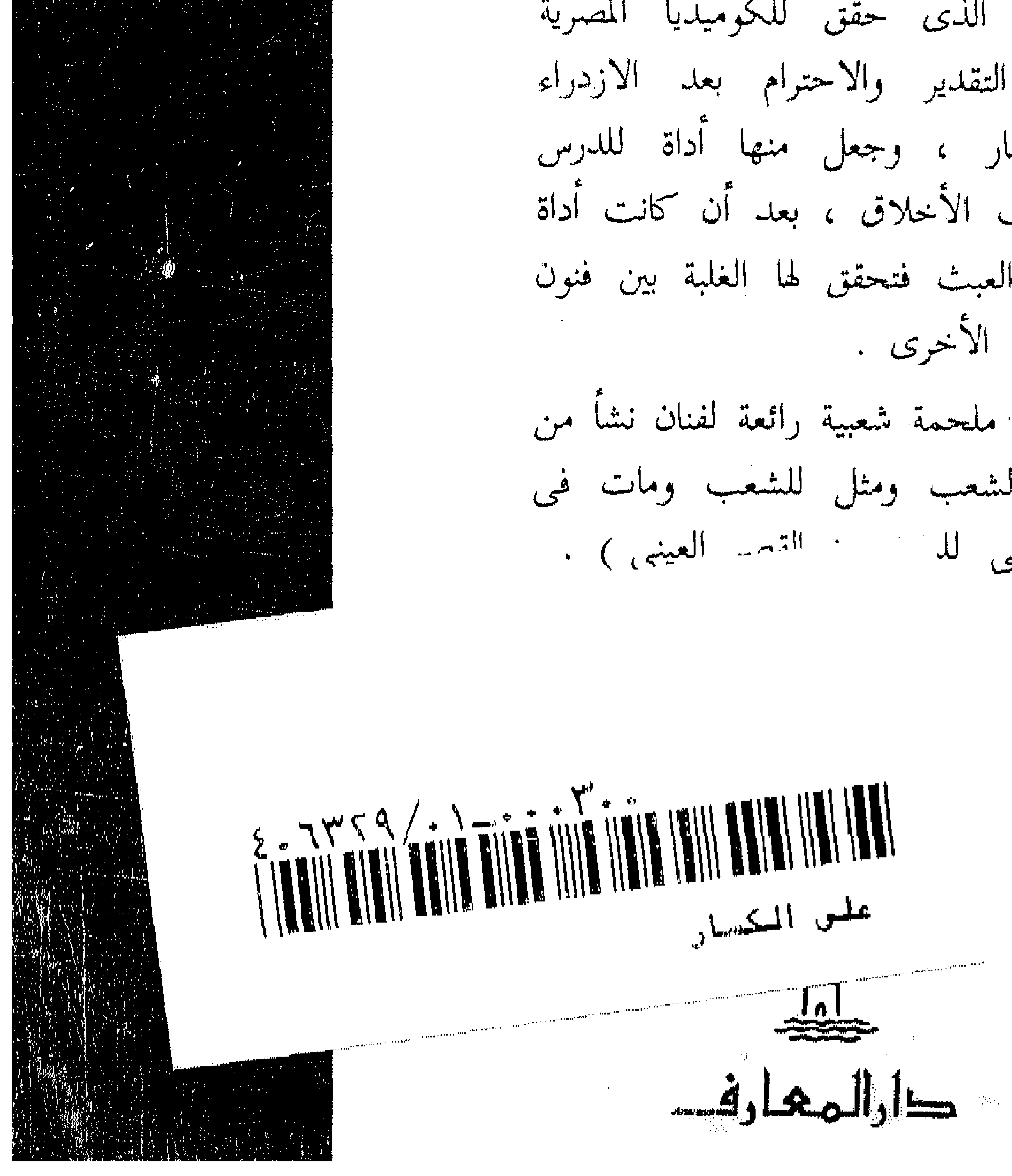
رقم الإيداع	١٩٩٣ / ١٠٠٢٧	
الترقيم الدولى	977 - 02 - 4288 - 8	ISBN

١ / ٩٢ / ٢٩٣
طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

هذا الكتاب

أهم ما صدر عن الفنان الرائد على الكسار الذى حقق للكوميديا المصرية نظرة التقدير والاحترام بعد الازدراء والاحتقار ، وجعل منها أداة للدرس وتهذيب الأخلاق ، بعد أن كانت أداة للهو والعبث فتحقق لها الغلبة بين فنون المسرح الأخرى .

إنها ملحمة شعبية رائعة لفنان نشأ من طينة الشعب ومثل للشعب ومات فى مستشفى لل ... القصر العينى) .



دار المعارف

